ألف الكلام

رئيس التحرير

حظيت الأعمال الروائية العربية بدراسات كثيرة، تناولت مظاهرها المختلفة. وهذا العدد من قوافل – كشأن الأعداد الماضية - يتناول الشعر والرواية والقصة القصيرة والمسرح وغيرها، ولكنه يفرد لـ(الرواية والذاكرة) فضاء، استُكتب له نقاد، تكلموا على أهمية الذاكرة في العمل الروائي، ومبدعون، كتبوا شهاداتهم في هذه السبيل.

والحقيقة أن كثيراً من الأعمال الروائية العربية قد جسدت (الذاكرة الجماعية)، المشحونة بكثير من الأتراح وقليل من الأفراح. ولاشك في أن الكاتب المبدع ليس كمن يعرض لنا مواقف ماضية في حياته، أو يتذكر مكاناً ألِفه، وليس كمن يكتب التاريخ ويوثق الأحداث؛ فهذا وذاك لدى كل واحد منهما ذاكرة، لكنها ذاكرة حافظة، تستعيد الماضي دون الإفادة من الحاضر. والكاتب الحقيق بالإجلال هو من يوظف الجانب التأملي / الاسترجاعي من الذاكرة حتى تمتزج بالمخيلة، وفي هذه اللحظة تقوده المخيلة إلى اكتشاف مالاتراه العين، وتدله إلى المعنى العميق في هذا الكشف الجديد.

و(جاستون باشلار) يوجه انتباهنا – كما ذكرت د. غادة الإمام في جمالية الصورة في فلسفة جاستون باشلار- إلى أثر الخيال في استخراج الصور القابعة في الذاكرة بشكل جمالي، واضح، مفعم بالأحاسيس

والمشاعر، بحيث إننا عندما نتذكر شيئاً ما، فإننا نكتشف فيما نتذكره أشياء جديدة، لم نكتشفها من قبل ، أي: أننا حينما نستعيد الذكريات فكأنما نهب لهذه الذكريات الحياة من جديد.

لقد حضرت الذاكرة المتأملة، الواعية في أعمال كتابنا من الرواد والأجيال اللاحقة، فرأينا صور الذاكرة تتنوع، وشهدنا أثر المحيط الثقافي في تلقي النصوص، والألفة مع ما يتجدد فيها من معانٍ، يغذيها الحاضر، ويحيلها أفكاراً، تستشرف قابل الأيام.

وإني على يقين – أيها القارئ الكريم- أنك ستجد في (ملف هذا العدد من قوافل) تجارب ثرية، كشف عنها نقادنا ومبدعونا؛ فقد تناول النقاد من خلال دراساتهم التطبيقية اعتماد كتاب الرواية على الذاكرة -بوصفها وعاء يغرفون منه ما يشاؤون من الأحداث والمواقف والأفكار- مشيرين إلى قدرة الكتاب على تأملها وإخراجها في نصوص قصصية، تبدو في أثناء تلقيها أنها تخييلية، لا واقعية فيها. وتحدث مبدعونا في شهاداتهم عن أثر الذاكرة في تجاربهم الروائية، وما منحهم مخزونها من تحفيز ومن قوة دافعة لحركة السرد. ولم يكن كلاماً نظرياً عاماً، بل كان حديثاً عن مواقف مهمة في مسيرة كل واحد منهم، وعرضاً لبعض المؤثرات والدوافع التي حفزتهم لكتابة بعض الأعمال.

منهج الشك عند الجاحظ
أصوله النظرية وتجلياته التطبيقية

د. عبدالرحمن إكيدر - المغرب

الملخص:

لا أحد ينكر مدى إسهام الجاحظ (٢٥٥هـ) في إغناء التراث الأدبي العربي بعدد من المصنَّفات، وقد اتسم مجمل أعماله هذه بنزعة عقلية، لا سيما أن عصره تميز بحضور مكثف لقضايا الجدل، دون أن ننسى أثر مذهب الاعتزال -الذي يؤمن بالعقل بدل النقل- في فكر الجاحظ، فليس من الغريب أن نجد هذا الملمح العقلي، وهذا النزوع الواقعي العقلاني في جُلِّ كتاباته، خصوصًا اعتماده على «الشك» وسيلة منهجية في تحليله لمختلف القضايا والأخبار والروايات المنقولة؛ وذلك بحثًا عن اليقين والحقيقة، ووفْق قالبٍ إبداعيٍّ يتسم بصبغةٍ أدبية وجمالية. لقد عرض الجاحظ لمكانة الشك وأهميته من الناحية النظرية، وهي آراءٌ تتقاطعُ مع آراء بعض الفلاسفة اللاحقين الذين نظروا «للشك»، كالإمام الغزالي و(ديكارت). فنزوع الجاحظ إلى هذا المبدأ يرتكز على أساس عدم التسليم المطلق، وجعْل «الشك» طريقًا لليقين، بحيث لا يسلم بأي أمر أو خبر إلا بعد أن يمحِّصه ويختبرَ مدى صحته.

تقديم:

يُعرّف الشك بكونه نقيض اليقين، وهو ضابط يحكم معطيات العقل، ويمنع من الاستسلام لمعطيات الحواس، ووسيلة لمعرفة الحقائق. وقد تنبه كثير من الباحثين المسلمين القدامى إلى أهمية الشك، خصوصًا ابن سينا (٤٢٧هـ) في (الشفاء، والتعليقات، والمباحث الشرقية، والإشارات والتنبيهات)، وابن الهيثم (٤٣٠هـ) في (المناظر)، والإمام الغزالي (٥٠٥هـ) في (المنقذ من الضلال). ولعل أقدم الآراء التي تؤصل لمنهج الشك في التراث الأدبي العربي تعود لأبي عثمان الجاحظ (٢٥٥هـ) صاحب المصنفات العديدة في مختلف ضروب المعرفة؛ ذلك أن أول ما تكشف عنه آثار

الجاحظ شيوع الروح المنهجية في ثناياها، ففكره قائم على دقة الملاحظة، وعمق في النظر والتحليل والمقارنة والنقد، واللجوء إلى كشف المتناقضات والمغالطات في الأفكار المطروحة عليه.

وقد توسل الجاحظ بالشك كآلية علمية تقوم على أسس موضوعية دقيقة، فالشك عنده يمثل منهجًا من مناهج البحث الذي يتأسس على أصول منطقية معينة ترتكز على أساس من عدم التسليم المطلق، ورفض الأجوبة والأحكام المسبقة التي لا تستند على معاييرَ محددة، تقطع الصلةَ مع مظاهر الفكر التسليمي التي تسربت إلى الثقافة العربية القديمة. لقد عُدَّ الجاحظُ مؤسسًا لمنهج عقلي يؤمن بالاستدلال والحِجاج، ويكشف عن ذلك مجملُ آرائه النظرية التي سعى إلى اختبارها وتطبيقها على عدد من الأخبار والروايات، خصوصًا في كتابه (الحيوان)؛ وهذا ما يدفع إلى بيان منهج الشك عنده، وتتبُّع الآليات والأسس التي ينهض عليها منهجه نظريًّا وتطبيقيًّا.

مفهوم الشك عند (ديكارت):

ارتبط (الشك) بالفيلسوف الفرنسي (رينيه ديكارت/René Descartes) (١٥٩٦ - ١٦٥٠)، الذي يعتبر الشك ضربًا من ضروب المعرفة الإنسانية، وطريقة علمية من طرق البحث. وقد أشار (ديكارت) إلى اكتشافه للشك المنهجي من خلال معينة ذاتية، يقول في هذا الصدد: «تبين لي منذ حين أنني تلقيت -إذ كنتُ ناعمَ الأظفار- طائفةً من الآراء الخاطئة ظننتها صحيحة، ثم وضح لي أن ما نبنيه بعد ذلك على مبادئَ -تلك حالُها من الاضطراب- لا يمكن إلا أن يكون أمرًا يُشكَّك فيه كثيرًا، ويُرتاب منه؛ ولذلك قررت أن أحرر نفسي جديًّا، مرة في حياتي، من جميع الآراء التي آمنت بها قبلًا، وأن أبتدئ الأشياء من أسس جديدة، إذا كنت أريد أن أقيم في العلوم قواعد وطيدة وثابتة مستقرة»(١). ويتأسس الشك المنهجي عند (ديكارت) على مجموعة من الأسس:

١- الامتناع عن الأحكام المسبقة:

يدعو (ديكارت) إلى التحرر من التصورات المسبقة، والتمثلات التي لا تستند على أسس علمية، وتجنب التسرع في إصدار الأحكام وتصديقها.

٢- التحرر من سلطة الحواس:

ينظر (ديكارت) إلى الحواس نظرة حذِرة تنبع من اعتقاده بأن الحواس قد تكون خادعة، وأن الحكمة تقتضي عدم الركون إليها دائمًا، مشيرًا إلى ذلك بقوله: «إني وجدت أن الحواس خادعة في بعض الأوقات، ومن الحكمة ألا نطمئن كلَّ الاطمئنان إلى من يخدعنا ولو مرة واحدة»(٢). فـ(ديكارت) يرفض كل ما تأتي به الحواس من

إدراكات، كما يرفض الإدراك الحسي نفسه كأداة معرفية، وهذا يتضمن كل شيء نعرفه عن العالم الخارجي، وكذلك عن أنفسنا باعتبارنا أجسادًا، معتبرًا أن شهادة الحواس غالبًا ما تخطئ وتكون عرضة للأوهام. «فـ(ديكارت) –إذن- يشك في وجود العالم الخارجي؛ نظرًا لأن حواسنا تخدعنا، ولأننا نتوهم في أحلامنا وجود أشياء ليست قائمة في الواقع، ولا يرى أن العالم الخارجي غير موجود، وإنما يقرر أن يعتبره كما لو كان غير موجود، أو يفترض ذلك على سبيل الجدل، وبصفة مؤقتة، إلى أن يتبين أسس اليقين في هذا الأمر. ومن كان باستطاعته في نهاية المطاف أن يقيم وجود العالم الخارجي على أسس لا يتطرق إليها الشك»(٣).

٣- الاستدلال المنطقي:

اعتمد (ديكارت) منهج الشك طريقًا من طرق البحث التي تساعد على إدراك الحقائق، فقد انتهج منهج بحث علمي مضبوط ودقيق، يبدأ بالشك ليُعرض على النقد، ويمر بالاستقراء عن طريق التعميم والشمول بنزوع واقعي وعقلاني يفضي به إلى كشف الحقائق، «لقد سمي الشك الديكارتي منهجيًّا؛ لأنه –على وجه التحديد- مجرد أداة يصطنعها العقل بحرية، ويستخدمها وفقًا لترتيب منطقي صارم، ليستبعد ما نعرفه على نحو غامض أو على سبيل الظن، وليكتشف ما نعرفه على نحو واضح لا يتطرق إليه أدنى شك، هو شك قائم على الإرادة، وليس نابعًا من حالة نفسية أو تجربة وجودية»، وبذلك يعتبر (ديكارت) «الشك» طريقًا للوصول إلى اليقين.

٤- الاحتكام لمعطيات العقل:

يعلي (ديكارت) من شأن العقل في شكه المنهجي، إذ يعتبره هو الأساس في الحكم على الأمور، وأن الثقة به هي المحور –أيضًا- في كل بحث، يقول: «أكثر ما أرضاني من ذلك المنهج هو ثقتي بأنني بواسطته أستعمل العقل في كل أمر، إن لمْ يكنْ على الوجه الأكمل فعلى خيرِ ما في استطاعتي على الأقل، ذلك فوق أنني كنت أشعر في تطبيق ذلك المنهج أن عقلي كان يتعود شيئًا فشيئًا على تصور ما يتصوره على وجه أشد وضوحًا وأقوى تعبيرًا»(٤).

العوامل المساهمة في بلورة منهج الشك عند الجاحظ:

أ- أثر البيئة الثقافية:

شهد القرن الثالث الهجري حركية ثقافية وفكرية شملت العديد من المجالات، وهي مرحلة اتسمت بالانفتاح على ثقافات الأمم الأخرى كالثقافتين الفارسية والإغريقية، كما شهدت هذه المرحلة غليانًا فكريًّا ومذهبيًّا، «ولاشك أن سر عظمة الجاحظ يرجع

إلى ما أخذه عن أعلام مرحلته، وإلى انفتاحه على المجالس العامة والخاصة في عصره، ومعايشته للحظة التجاذب بين الفكر الإسلامي وبقية الأفكار الأخرى، وقدرته على رصد مظاهر تحركات الطوائف، وتفاعلات المجتمع مع تلك الفترة، مع تمثله لثقافة العصر في أبعادها الإنسانية، وخوضه في معضلات عصره. وما يضطرب فيه من نزاعات وتيارات، بجرأة فكرية لا تتأتى إلا لأمثاله من نوابغ العصور. أما عصره فقد كان يضطرب بالمذاهب والنِّحَل، وتصطرع فيه الأفكار والمناهج بأصولها المتعددة، وأشكالها المختلفة، وهي لحظة تفاعلت فيها حضارة الإسلام مع الحضارات السابقة، وحصل تجاذب الثقافة الإسلامية العربية مع بقية ثقافات الأمم الأخرى من خلال حركة الترجمة»[٥].

وقد أسهمت هذه التحولات في بلورة فكر الجاحظ، خصوصًا أنه نشأ في مدينة البصرة التي امتازت بنزعتها العقلية في مختلف الميادين، ويظهر ذلك جليًّا في أعماله التي انفتحت على عدد من المعارف وعلى اهتمامات عصره، فـ«الجاحظ دخل إلى المعترك الثقافي حاملًا في تكوينه ثقافة القرون الثلاثة الأولى، ومتسلحًا برؤية منهجية ثاقبة، وبقدرة على الجدل، وبكل ذلك دافع باستماتة عن مواقفه، وبهما صبَغَ ثقافة مرحلته، وجعلها مواكِبةً للتطورات، ومستوعبة للتحولات»[٦].

ب- المذهب الاعتزالي:

شهدت البصرة في القرن الثالث الهجري شيوعَ الفكر الاعتزالي الذي يتسلح بسلاح الفلسفة، والمنطق، وعلم الكلام، وأساليب الجدال والمناظرة، وقد أسهم المعتزلة بكثير من الرؤى والأفكار والحلول حول قضية كانت تؤسس لفعل ثقافي جديد لتحل إشكالية العقل والمنطق في مواجهة النقل والتسليم المطلق؛ فقد «أخذ المعتزلة يعتبرون العقل مَعِينَ المعرفة، وأنه يستطيع أن يعلم كل شيء، حتى ما وراء الطبيعة؛ ولذلك أطلقوا له عنان البحث في جميع المسائل (...)، إننا نرى -من خلال ذلك- كيف رفعوا العقل إلى مرتبة القياس والدليل في أمر العقيدة، واعتبروه حاسة سادسة في اكتساب المعارف. وبما أن المعرفة الحقيقية هي التي تفيد برد اليقين، وأن الشك مرحلة انتقالية في الوصول إلى اليقين، فيتبين لنا كيف أنهم أدخلوا الشك في منهج تفكيرهم، وجعلوه الشرط الأول للمعرفة. ولقد قالوا -إذن- بسلطان العقل، وحرية الإرادة، وحرروا -بالتالي- العقل من الجمود والوقوف عند ظاهر النصوص. وهم، وإن اختلفوا في آرائهم، فإن ملامح حرية الرأي وتشريح المسائل ونقدها -حسب أصول مستقاة من المنطق- واضحة في نشاطهم الفكري»[٧]. لقد أعلى المذهب الاعتزالي من شأن الشك، وجعلوه منهجًا للوصول إلى اليقين، وقد نُقل عن الجبائي شيخ المعتزلة قوله: «أول الواجبات هو الشك؛

لتوقف القصد إلى النظر إليه (...) أن وجوب النظر والمعرفة مقيد بالشك (...)، فهو لا يكون مقدمة للواجب المطلق؛ بل للمقيد به،كالنصاب للزكاة، والاستطاعة للحج»[٨].

وقد كان الجاحظ على مذهب الاعتزال، وله مواقف وآراء تبرز هذا الانتماء، وأثر هذا المذهب واضح في جل مصنفاته، خصوصًا إعلاءه من شأن العقل، ورفضَه الفكرَ التسليميَّ الانطباعيَّ، وقد أسهم بذلك في تأسيس تيار أدبي وفكري ينبني على معطيات الفلسفة وعلم الكلام والمنطق والثقافة اليونانية.

ج -التأثير الأرسطي:

لقد عُرف عن المعتزلة شغفها بالفلسفة والمنطق، وقد استفاد الجاحظ من هذا العامل في تكوينه الفكري في البصرة التي كانت قطبًا فلسفيًّا وفكريًّا، حيث ازدهرت فيها التيارات العقلية، ونشطت فيها حركة الترجمة؛ مما مكَّنه من الاستفادة من التراث اليوناني، ولا سيما تراث (أرسطو). وقد أشار عباس أرحيلة إلى أن «اعتزالية الجاحظ سهّلت البحث عن مسالك الثقافة اليونانية إلى فكر الجاحظ. يقول أحمد أمين: (وأتت له الثقافة اليونانية عن طريق علماء الكلام، ومشافهته لحنين بن إسحاق وسلمويه وأمثالهما)[٩]. فالجاحظ عرف التراث اليوناني لأنه جزء من الركام الحضاري العام الذي اصطدمت به الحضارة العربية الإسلامية في نهضتها»[١٠]. فقد أسس الجاحظ منهجًا لإدراك اليقين يقوم على أسس ومعايير محددة في التقاط الأخبار والمواضيع التي يعالجها، فقد أخذ في كتابه (الحيوان) من مصادر مختلفة، منها ما هو عربي شفوي، كمساءلة أصحاب الخبرة من الحرازين والحوائين والصيادين، ومنها ما هو شعري، كبعض الأبيات التي قيلت عن الحيوان، ومنها —أيضًا- ما هو مكتوب ومأخوذ من التراث اليوناني، ككتاب «الحيوان» لـ(أرسطو) وما خلّفه من مقولات فلسفية ومنطقية. ذلك أن الجاحظ «لم يكن جاهلًا بوجود المنطق، فهو يذكر (كتاب المنطق)، ويطلق على (أرسطو): (صاحب المنطق)، بل إنه يشير إلى الغرض من علم المنطق، يقول: (وهذه يونان ورسائلُها وخطبُها وعللُها وحِكَمُها، وهذه كتبها في المنطق التي جعلتها الحكماء بما تعرف السقم من الصحة، والخطأ من الصواب...)»[١١].

أهمية الشك عند الجاحظ:

يحظى الشك عند الجاحظ بأهمية قصوى، خصوصًا أنه خص في كتابه (الحيوان) بابًا بعنوان: (مواضع الشك واليقين)، مشيرًا فيه إلى أنه «لم يكن يقينٌ قَط حتى كان قبله شكٌّ، ولم ينتقل أحد عن اعتقاد إلى اعتقاد غيره حتى يكون بينهما حالُ شك»[١٢]، ويعد الشك عند صاحب (الحيوان) من الأسس التي يرتكز عليها في نقده وتمحيصه

للأخبار والروايات؛ بل إنه يدعو صراحةً إلى تعلم هذا المنهج في البحث العلمي، يقول: «واعرف مواضع الشّك وحالاتها الموجبة لها لتعرف بها مواضع اليقين والحالات الموجبة له، وتعلّم الشّك في المشكوك فيه تعلُّمًا، فلو لم يكن في ذلك إلا تعرُّف التّوقُّف ثُمّ التّثبُّت، لقد كان ذلك مما يُحتاج إليه»(١٣). ولإبراز هذه المكانة أورد الجاحظ مجموعة من الآراء التي تكشف عن أهمية الشك، من ذلك: «قال ابن الجهم للمكيّ: أنا لا أكاد أشك! قال المكي: وأنا لا أكاد أوقن! ففخر عليه المكيّ بالشك في مواضع الشك، كما فخر عليه ابن الجهم باليقين في مواضع اليقين. وقال أبو إسحاق: نازعت من الملحدين الشاكَّ والجاحدَ فوجدتُ الشّكّاكَ أبصرَ بجوهر الكلام من أصحاب الجحود. وقال أبو إسحاق: الشاكُّ أقرب إليك من الجاحد، ولم يكن يقينٌ قَط حتى كان قبله شكٌّ، ولم ينتقل أحد عن اعتقاد إلى اعتقاد غيرِه حتى يكون بينهما حالُ شك. وقال ابن الجهم: ما أطمعني في أوبة المتحيّر! لأن كل من اقتطعتّه عن اليقين الحيرة فضالته التبيّن، ومن وجد ضالته فرح بها»(١٤).

إن الشك عند الجاحظ منهج لا غاية، فهو لم يرد الشك لمحض الشك، ولا يقبل أن يكون الشك كيفما اتّفق، ولا في كلِّ أمرٍ على حدّ سواء، ولا بالطريقة ذاتها؛ فهذا الشك ما كان أبدًا لمجرد الشك أو التشكك؛ بل سبيلًا لليقين؛ لأن من يألف الشك يتعرض للهون والضلال. إن الشّك عنده لا يختلف عن الشّك المنهجيّ عند كل من (بايكون) و(رينيه ديكارت) وغيرهما، فكل منهم أراد الشك طلبًا للحقيقة؛ الحقيقة الجلية الواضحة، التي لا تقبل تفاوتًا في الدرجات؛ وبهذا فإن الشك جلاء عملي، وترجمة فعلية للعقل، وضرورة علمية، وشرط كل بحث رصين؛ ذلك لأن البشر ميالون بطبعهم إلى التحريف، والإنسان ليس معصومًا من الخطأ مهما كان.

الأسس النظرية لمنهج الشك عند الجاحظ:

أ- الشك في ظاهر الحواس:

إن المتتبع لكتابات الجاحظ -خصوصًا (الحيوان)- يجد أن مصادره نابعة من إيمانه أن معرفة الفرد محدودة، ولا سبيل لنماء علمه إلا بالاطلاع على معارف السابقين. يقول أبو عثمان: (الإنسان لا يعلم حتى يكثر سماعه)، لكنه لم يسلم بما يسمع، ولم يطمئن إلى العلماء مهما كان مقدار علمهم؛ لأن التقليد والحفظ قاصران على إدراك الحقيقة، «وفي استخدام الجاحظ للشك المنهجي يتحفظ على معطيات الحواس؛ لأن الحواس قد تخطئ وقد تخدع صاحبها، ويقرر أن العقل وحده هو الذي يُعول عليه في الأحكام، وأنه هو القادر على تحرير الصادق منها من المخادع»(١٥). يقول الجاحظ: «ولعمري

إن العيون لتخطئ، وإن الحواس لتكذب، وما الحكم القاطع إلا للعقل، إذ كان زمامًا على الأعضاء، وعيارًا على الحواس»[١٦]. ويؤكد الجاحظ هذا المبدأ أكثر من مرة؛ لأنه أصبح عنده من المسلمات: «وللأمور حكمان: حكم ظاهر للحواس، وحكم باطن للعقول، والعقل هو الحجة»[١٧]. فالجاحظ يدعو إلى عدم التسليم المطلق بالحواس التي تشكل عائقًا إدراكيًا، ويحث -في المقابل- على إعمال العقل، وجعل كل الظواهر والمعاينات محطَّ شكٍّ واختبار وتمحيص للظفر باليقين، ويغدو الشك بذلك ترجمة فعلية للعقل. فقد كان صاحب كتاب (الحيوان) «يعلق على المعاينة أهمية، كنقطة انطلاق، فلا يبدأ يطمئن إلى أمر إلا بعد أن يراه بأم عينيه، ويتأكد منه، إذ كل قول «يكذبه العيان فهو أفحش خطأً، وأسخف مذهبًا، وأدل على معاينة شديدة، أو غفلة مفرطة، فكأنه يعلن ههنا ما قصده (ديكارت)، من بعده، حين قال: (لا تُصدق إلا ما كان واضحًا، فالوضوح إنما هو أصل الأمر في اليقين)، فالوضوح يبدأ بالمعاينة أو بالمحاسبة (اختبار الحواس بصورة عامة) لكنه لا ينتهي عند هذا الحد»[١٨]. فأبو عثمان يشير إلى أن الحواس قد تكون خادعة أحيانًا، وينصح بإخضاع ما تُريه العين إلى رقابة العقل؛ ذلك أن للأمور حكمين: حكم ظاهر للحواس، وحكم باطن للعقول، والعقل هو الحجة، فلهذا ينصح بالذهاب إلى ما يريه العقل لا ما تُريه العين)[١٩]، إن النتيجة التي توصل إليها صاحب (الحيوان) تبرز مدى إعلائه للعقل مقابل الحواس، وهذا يجعله يشكك في كل أمر حتى يبلغ فيه اليقين، محاولًا تجنب الأفكار المسبقة في النظر إلى الأمور قدر المستطاع، ومن هنا كان نقاشه في شؤون كثيرة سمعها ولم يرضَ عنها عقله، ومن هنا محاجَّته (أرسطو) في قضايا رأى فيها غير رأيه، بل ومن هنا نقده اللاذع لأدعياء العلم في عصره، والسخافات الرائجة والأساطير»[٢٠].

ب - إخضاع المعطيات للشك والنقد:

يعتبر الجاحظ الشك وسيلة من وسائل اكتساب العلم اليقيني، من خلال إخضاع كل المعطيات المزمع تناولها تحت مجهر الشك والنقد. فـ«لا بد الآن أن نتوقف لبحث الوسائل التي يتوصل إلى المعرفة اليقينية. ونقول إن غريزة العقل لا تفي بهذه المعرفة إلا بعد الاعتبار والتنبيه، وحسن النظر، والارتقاء من المعارف الحسية إلى المعارف العقلية، والانتقال من الشك إلى اليقين (...)، إن النظر والاعتبار الذي يدعو إليه الجاحظ لا يكون بفتح العين واستماع الآذان؛ وإنما (بالتوقف من القلب، والتثبت من العقل، وبتحفيظه وتمكينه من اليقين والحجة الظاهرة)[٢١]، (...) فالبراهين والأدلة التي بها يصل الإنسان إلى المعرفة اليقينية هي من أعمال العقل، كما أن الفصل بين

الصحيح والباطل في معطيات الحواس يرجع إلى العقل»[٢٢].

وقد أشار الجاحظ إلى عدد من الشروط الواجب استحضارها عند كل باحث في دراسته، وهي: أن يحسن النظر، وأن يكون ثاقب الذهن، وأن يتوخى الاعتبار والتنبيه والبحث، وأن يتريث في الأخذ بمعطيات الحواس، وأن يُخضع كل المعطيات للشك والنقد. ويجعل (فيكتور شلحت اليسوعي) من هذا الشرط الأساس الذي تنبني عليه الحقائق «إذ إنه يعوّد على التوقف والتثبت من الأمور، ويدفع خطر التسرع في قبول الأخبار، والتعرض –بالتالي- إلى الخطأ. وأبو عثمان يسير على منهج أستاذه أبي إسحاق النظَّام، الذي كان يعتقد أن اليقين مسبوق -لا محالة- بالشك، وأنه (لم يكن يقين قط حتى كان قبله شك). ولما كان الشك وسيلة فحسب، فعلى الشاك أن يخرج منه باكتساب اليقين، إذ إن (ظلام الشك لا يجلوه إلا مفتاح اليقين). والطريق إلى ذلك: استخراج الأدلة التي تحوّل المظنون إلى يقين (...)، فالشك –إذن- في نظر الجاحظ يعتبر أسلوبًا وطريقة في اكتساب المعرفة اليقينية، إذ يفيد الباحثَ التريثَ والتمهلَ والتوقفَ، ويدفعه إلى العمل على اكتشاف العلل والأسباب الحقيقية التي تزيل الشكوك، وتفيد برد اليقين»[٢٣]. إن منهج الشك عند الجاحظ يتأسس على النزعة العلمية المنطقية التي تعتمد على تفهم الواقع بواسطة التعريف والتعليل والاستدلال والقياس؛ وذلك بغية التحقق من هذا الواقع والإحاطة به على نحو يقيني.

ج - الشك وقضية الإنصاف:

يؤكد الجاحظ على ضرورة استخدام الشك باعتباره طريقًا من طرق البحث، ولتحقيق هذا المبتغى يشير إلى قضية أساسية يعدها سلاح الباحث للوصول إلى المعرفة اليقينية، وهي قضية (الإنصاف) التي تتخذ بعدين أساسيين:

- **الإنصاف الذاتي**: أي أن الباحث ملزم بأن يكون منصفًا لنفسه، وهذا يقتضي منه أن يعطي لذاته حجمها الطبيعي، فلا يضخمها لتأخذ أكبر من حجمها، ولا يتضاءل بها فيضعها دون مكانها.

- **الإنصاف تجاه ما يتلقاه الباحث من معارف**: وهذا يقتضي من الباحث أن يتهم أمرين في نفسه:

أ- أن يتهم أولًا ما ألفه؛ لأن ألفة الشيء تجعله في نفس صاحبه في منزلة الحقيقة التي لا تقبل جدلًا أو شكًا.

ب- أن يتهم ثانيًا ما كان ميالًا له بعاطفته أو بطبعه؛ لأن الهوى يكون مقارنًا للميل

وللعاطفة، ومنطق الهوى يجانب في كثير من الأحيان منطق العقل. يقول الجاحظ في ذلك: «وأنا أزعم أن الناس يحتاجون بدءًا إلى طبيعة، ثم إلى معرفة، ثم إلى إنصاف، وأول ما ينبغي أن يبتدئ به صاحب الإنصاف أمره ألا يعطي نفسه فوق حقها، وألا يضعها دون مكانها، وأن يتحفظ من شيئين، فإنَّ نجاته لا تتم إلا بالتحفظ منهما: تهمة الإلف، والأخرى تهمة السابق إلى القلب»(٢٤).

د - طبقات الشك:

يقول أبو عثمان: «اعلم أنّ الشكّ في طبقات عند جميعهم، ولم يُجْمعوا على أن اليقين طبقاتٌ في القوَّة والضعف»(٢٥). فالشك لا يأخذ صورة واحدة ووحيدة، وإنما قد يتدرج في طبقات من القوة والضعف، وذلك بخلاف اليقين الذي يمثل درجة واحدة من القوة. وقد استفاد الجاحظ من هذه الملاحظة الدقيقة حول الشك من خلال ما أنجزه في دراسته الفريدة عن الحيوان، زيادة على ما تمخض عن مناقشته لآراء الآخرين التي كان يعرضها في تلك الدراسة. فهو يوظف هذا المنهج توظيفًا متكاملًا يتدرج فيه من درجة الحذر والتهيب في الحكم على صدق بعض الأشياء أو الآراء إلى أقصى درجات التكذيب، وذلك عبر درجات من الشك. ومن أمثلة ذلك:

- الشك الضعيف:

قوله: «وسمعت حديثًا من شيخ من ملاحي الموصل، وأنا هائب له»(٢٦).

- الشك القوي:

رده على ما جاء في كتاب لشخص يدعى (عبيد بن الشونيزي)، ومؤكدًا أنه لا يكلف نفسه حتى عناء نقده: «ولكن موضوع البياض من هذا الكتاب -أي كتاب الحيوان للجاحظ- خير من جميع ما كان لعبيد»(٢٧).

وكما يستقصي الجاحظ درجات الشك يستقصي أيضًا فئات الناس من حيث تعاملهم مع الشك، وطريقة أخذ أنفسهم به. إنه يؤكد أن هناك فئتين من الناس متناقضتين في نظرتهما إلى الشك، معتبرًا أنهما على غير الصواب:

- الفئة الأولى: تأخذ الأمور بالتسليم دون تكليف نفسها عناء التبين، فأصحابها دائمًا أقرب إلى تصديق ما يسمعون.

- الفئة الثانية: أصحابها يأخذون أنفسهم بالشك الذي هو مجرد تكذيب، وهذه الفئة في استماعها لبعض الغرائب لا تكلف نفسها التثبت والتمحيص؛ بل تسارع إلى تكذيب ما تسمع، توهمًا أن ذلك فضيلة في البحث.

والفئتان تلغيان الحالة الوسطى الواقعة بين التصديق والتكذيب، التي تمثل -في حقيقة الأمر- الشك العلمي والمنهجي، يقول الجاحظ موضحًا ذلك: "وأكثر الناس لا تجدهم إلا في حالتين: إما في حالة إعراض عن التبين وإهمال للنفس، وإما في حالة تكذيب وإنكار وتسرع إلى أصحاب الاعتبار وتتبع الغرائب والرغبة في الفوائد، ثم يرى أن له بذلك التكذيب فضيلة، وأن ذلك من باب التوقي، وجنس من استعظام الكذب»[٢٨].

ويخلص أبو عثمان إلى أن الشك الذي يمثل المرحلة الوسطى بين التصديق والتكذيب هو سمة لخواص الباحثين؛ لأنهم على عكس ما عليه العوام الذين هم في الأصل أقل شكوكًا؛ وذلك لأن الأمور في نظرهم لا تعدو في أغلب الأحيان التصديق المجرد أو التكذيب المجرد؛ لأنهم ألغوا المرحلة الوسطى من الشك. ويشير الجاحظ إلى ذلك بقوله: «والعوام أقل شكوكًا من الخواص؛ لأنهم لا يتوقفون في التصديق والتكذيب، ولا يرتابون بأنفسهم، فليس عليهم إلا الإقدام على التصديق المجرد، أو على التكذيب المجرد، وألغوا الحالة الثالثة من حالات الشك التي تشتمل على طبقات الشك، وذلك على قدر سوء الظن وحسن الظن بأسباب ذلك، وعلى مقادير الأغلب»[٢٩]. ويقرر أبو عثمان أن في الحياة أمورًا تحتمل التصديق والتكذيب، وفي مثل هذه الأمور يتم استخدام الشك بغية الوصول إلى الحقائق اليقينية.

الجانب التطبيقي:

لم يكتف الجاحظ بالتنظير لمنهج الشك ووضع أسسه ومعالمه فحسب؛ وإنما عمل على تبنيه وتطبيقه على كل الأخبار والروايات التي ترد إليه، سواء المسموعة أو المكتوبة في الثقافة العربية، أو في الثقافات الأخرى.

١- الشك في صدق الروايات والأخبار:

يعمد الجاحظ إلى أسلوب الشك في بعض الروايات من خلال تشكيكه بصدق الراوي؛ وذلك لإسقاط روايته، أو من خلال كشف كذب هذا الراوي، وبالتالي الكذب في صحة الرواية وبطلانها، ومن أمثلة ذلك: شكه بأقوال طبيبين «زعما أن جيفة البعير أنتن الجيف، وعزا ذلك إلى عصبيتهما على العرب وعلى المسلمين»[٣٠]. فقال: «وزعم لي (سلمويه) و(ابن ماسويه) مُطببا الخلفاء أنّ ليس على الأرض جيفة أنتن نتنًا ولا أثقب ثقوبًا من جيفة بعير، فظننت أن الذي وهمهما ذلك عصبيتهما عليه وبغضهما لأربابه، ولأن النبي -صلى الله عليه وسلم- هو المذكور في الكتب براكب البعير»[٣١].

وقد يلجأ الجاحظ أيضًا إلى التشكيك بالراوي بنعته بالجهل وقلة الحيلة، ثم يلجأ

بعد ذلك إلى مناقشة الخبر بطريقة علمية، وبأسلوب مبني على التدرج؛ ليؤكد شكه في صحة الخبر، فقد أورد صاحب (الحيوان) خبرًا عن شخص يدعى (المكي) فيقول: «وقال لي المكي مرة: إنما عمر الذبان أربعون يومًا، قلت: هكذا جاء في الأثر؟). وكنا يومئذ بواسط في أيام العسكر، وليس بعد أرض الهند أكثر ذبابًا من واسط، ولربما رأيت الحائط وكأن عليه مسحًا شديد السواد من كثرة ما عليه من الذبان، فقلت للمكي: أحسب الذبان يموت في كل أربعين يومًا، وإن شئت ففي أكثر، وإن شئت ففي أقل، ونحن كما ترى ندوسها بأرجلنا، ونحن ههنا مقيمون من أكثر من أربعين يومًا بل منذ أشهر، وما رأينا ذبابًا واحدًا ميتًا، فلو كان الأمر على ذلك لرأينا الموتى كما رأينا الأحياء، قال: الذبابة إذا أرادت أن تموت ذهبت إلى بعض الخربات، قلت: فإنا قد دخلنا كل خربة في الدنيا، وما رأينا فيها قط ذبابًا ميتًا»(٣٢). ثم يعلق الجاحظ على القصة بعرض وصف للرجل ليؤكد هذا التكذيب: «وكان المكي طيبًا طيب الحجج ظريف الحيل، عجيب العلل، وكان يدعي كل شيء على غاية الإحكام، ولم يُحكم شيئًا قط»(٣٣).

٢- الشك في بعض القصائد الشعرية:

من بين القضايا النقدية التي استأثرت باهتمام النقاد القدامى مسألة انتحال الشعر، وقد أدلى الجاحظ بدلوه في هذا الموضوع متفحصًا ومشككًا في نسبة بعض القصائد والأبيات لقائليها، وقد أشار إلى ذلك بقوله: «ولقد ولّدوا على لسان خلف الأحمر والأصمعي أرجازًا كثيرة، فما ظنك بتوليدهم على ألسنة القدماء»(٣٤)؛ ولهذا كان يعرض لبعض القصائد بالنقد، ويثبت أنها لغير مَن نُسبت له، مستندًا إلى حجج موضوعية، من ذلك تعليقه على بيت للأفوه الأودي هو:

كَشِهَابِ القذفِ يَرْمِيكُم بِهِ فَارِسٌ في كَفِّهِ للحَرْبِ نَار(٣٥)

فيقول: «وأما ما رويتم من شعر الأفوه الأودي فلعمري إنه لجاهلي، وما وجدنا أحدًا من الرواة يشك في أن القصيدة مصنوعة، وبعدُ فمن أين علم الأفوه أن الشهب التي يراها إنما هي قذف ورجم، وهو جاهلي، ولم يدَّعِ هذا قَطُّ أحدٌ إلا المسلمون؟ فهذا دليل على أن القصيدة مصنوعة»(٣٦). لقد ناقش الجاحظ صحة نسبة القصيدة بمنطق الناقد الذي يمحص المعنى، ويثبت أن المعنى الذي يشتمل عليه البيت هو معنى إسلامي، ولم يسبق لأحد قبل الإسلام أن أتى به، وهذا ما يجعله يعتبر القصيدة منحولة، وأنها ليست لمن نسبت إليه، ويعزز أقواله بآراء آخرين من النقاد وصلوا إلى ما وصل إليه.

وفي قصائد أخرى يشك الجاحظ بنسبتها إلى أصحابها، ولكن دون الحسم لهذا

الشك؛ لأنه لم يترجح لديه صدق النسبة من كذبها؛ ولذا نجده يروي القصيدة منسوبة لشخص ويشفع ذلك بقوله: (إن كان قالها)، ومن ذلك قوله: «وقال أمية (إن كان قالها):

رُبَّمَا تَجْزع النُّفُوسُ مِن الأمر   له فرجة كحلِّ العقال»[٣٧]

وقد يروي نصًّا منسويًا لقائل ثم يعقب على ذلك بقوله: (أو غيره) مدللًا على شكه بتلك النسبة، ومثل ذلك قوله: «(وقال زهير أو غيره):

إن الرزية لا رزية مثلها   ما تبتغي غطفان حين أضلت»[٣٨]

٣- الشك فيما روي من أخبار عن (أرسطو):

على الرغم من تأثر الجاحظ بالفلسفة اليونانية عمومًا، والفكر الأرسطي خصوصًا، فإنه رفض الكثير من آراء (أرسطو)؛ لأنها تتعارض مع التجارب التي أجراها، ومشاهداته لعدد من الكائنات والظواهر الطبيعية. فقد أخضع آراء (أرسطو) للبحث والتحليل والتجربة والاستفسار، فتوصل إلى آراء مخالفة للتي جاءت في كتاب (أرسطو) عن الحيوان. يقول في هذا الصدد: «وقال صاحب المنطق: ويكون بالبلدة التي تسمى باليونان (طبقون) حية صغيرة شديدة اللدغ، إلا أنّ تعالج بحجر يخرج من بعض قبور قدماء الملوك، ولم أفهم هذا ولمَ كان ذلك؟»[٣٩]، ومثله قوله: «فأما زعمه أن السمكة لا تبتلع شيئًا من الطعم إلا ببعض الماء، فأي عيان على هذا؟»[٤٠]. وقد يسخر: «وقد أكثر في هذا الباب (أرسطاطاليس)، ولم أجد في كتابه على ذلك من الشاهد إلا دعواه. ولقد قلت لرجل من البحرين: زعم (أرسطاطاليس) أن السمكة لا تبتلع الطعم أبدًا إلا ومعه شيء من ماء (...) فكان من جوابه أن قال لي: ما يعلم هذا إلا من كان سمكة مرة، أو أخبرته به سمكة، أو حدّثه بذلك الحواريون أصحاب عيسى، فإنهم كانوا صيادين، وكانوا تِلامذة المسيح»[٤١]. ومثل ذلك أيضًا الخبر التالي: «وزعم صاحب المنطق أن أصنافًا أُخرَ من السباع المتزاوجات المتلاقحات مع اختلاف الجنس والصورة معروفة النتاج، مثل الذئاب تسفد الكلاب في أرض رومية، قال: وتتولد أيضًا كلاب سلوقية من ثعالب وكلاب»[٤٢]. ويعلق على ذلك محاولًا نفي هذه الدعوى عن (أرسطو)، لتصوره أن مثلها لا يجوز عليه؛ لأنها غير ثابتة علميًّا، ثم يؤكد رفضه للدعوى -إن صح أن (أرسطو) كان قالها-: «وما نظن بمثله أن يخلد على نفسه في الكتب شهادات لا يحققها الامتحان، ولا يعرف صدقها أشباهه من العلماء، وما عندنا في معرفة ما ادعى إلا هذا القول»[٤٣]. ويشير عباس أرحيلة إلى أن موقف الجاحظ من أخبار (أرسطو) كان موقف الناقد الذي يخضع تلك الأخبار لاختبار الشك؛ لبيان صدقها أو كذبها،

«فلم يُصَبّ أمامه بشلل الفكر كما أصيب أكثر الأحيان ابن سينا وغيره من فلاسفة الشرق والغرب؛ وإنما وضعه في المخبر يمتحنه ويجربه. وما أخذه الجاحظ من كتاب (الحيوان) لأرسطو لا يشكل إلا أثرًا ضئيلًا جدًّا، وفي كل ما نقل عن (أرسطو) لم تكن ثقته أشد من ثقته في شاعر أعرابي»[٤٤].

أسلوب الجاحظ في منهجه الشكي:

١- استخدام صيغتي «زعم» و«قال»:

إن آراء الجاحظ النظرية الكثيرة حول الشك كانت مدعمة بنماذج تطبيقية متناثرة، ولم يكن فيها يلجأ إلى أسلوب واحد من الشك؛ بل كان ينوع هذه الأساليب بتنوع الأخبار التي كان يوردها ويتناولها بالنقد، فقد كان يستفتح الأخبار المغلوطة، أو الأسطورية، أو تلك التي تحتوي على الخرافات والترهات بقوله: زعم فلان، وزعموا، ثُمّ يُعقِّب بتحليله ونقده بعقل راجح، ونظر صائب، وأسلوب سهل متدرج.

إن صيغة (زعم) هي الصيغة التي تطرد في معظم ما ينتقده الجاحظ، ومثلها —على قلة الاستعمال— صيغة (قال). كان الجاحظ يكتفي أحيانًا برواية ما يرويه مشفوعًا بإحدى هاتين الصيغتين أو بكلتيهما، وقد يقرنهما أحيانًا بألوان من أساليب النقد تدعم وجهة نظره في الشك، وكان يستمد هذه الأساليب من طبيعة الخبر أو من طبيعة الرواية التي يساق من خلالها. فمن استخدامه لصيغة (زعم) وحدها قوله: «والعامة تزعم أن الغول تتصور في أحسن صورة، إلا أنه لا بد أن تكون رجلها رجل حمار»[٤٥]. ومن استخدامه لصيغة (قال) وحدها قوله: «ويقال إن الذبان لا يقرب قدرًا فيه كمأة، كما لا يدخل سام أبرص بيتًا فيه زعفران»[٤٦].

أما ما كان يضيفه إلى هاتين الصيغتين من أساليب النقد فمتنوع، ولعل لكل صيغة منها دلالتها المميزة، فمن ذلك رده لبعض الروايات بنسبتها إلى فئة من الناس عرفت بالكذب كالقصاصين، أو عرفت بالبساطة والغفلة والجهل كالعامة والعجائز، أو أصحاب المصالح كالباعة؛ الأمر الذي يسهل عليها قبول الكذب، من ذلك قوله: «وتزعم الفرس أن الأجدهاني أعظم من البعير، وأن له سبعة رؤوس، وربما لقيت ناسًا فتبتلع من كل جهة فم ورأس إنسان، وهو من أحاديث الباعة والعجائز»[٤٧].

٢-و التوقف والتريث في إصدار الحكم:

ومن مظاهر هذا الشك في أسلوبه التوقف والتريث إزاء ما يرد إليه من الأخبار، وما ينتهي إليه تفكيره من الحقائق والمعاني، وتراه مثلًا يعيب من يجسر ويستهتر ويتسرع في قبول الأخبار. ومن خلال نقده نستطيع تلمس كيف أنه يتوقف ويتريث قبل أن يأخذ

بخبر أو يصدقه. فيروي لنا زعْم بعضهم أن الزرافة خلق مركب من الناقة الوحشية والبقرة الوحشية وذكر الضباع. ثم يتوقف عند هذا الزعم ويحاول تعليل هذا الاعتقاد الباطل: «وذلك أنهم لما رأوا أن اسمها بالفارسية (اشتركاوبلنك) وتأويل (اشتر) بعير، وتأويل (كاو) بقرة، وتأويل (بلنك) ضبع... فجسر القوم، فوضعوا لتفسير اسم الزرافة حديثًا، وجعلوا الخلقة ضربًا من التركيب (...)، وهؤلاء وما أشبههم يفسدون العلم، ويتهمون الكتب، وتغرهم كثرة أتباعهم ممن تجده مستهترًا بسماع الغريب، ومغرمًا بالطرائف والبدائع، ولو أعطوا مع هذا الاستهتار نصيبًا من التثبت، وحظًّا من التوقي لسلمت الكتب من كثير من الفساد»(٤٨)، وغالبًا ما يعزو الجاحظ فساد القياسات إلى قلة الشك، وإلى الجسارة في التمثيل والمقايسة، وإلى الاستناد إلى الظن، وتتجلى أيضًا ظاهرة الشك في منهجه من خلال وقوفه موقف الحذر الشديد مما يُنقل إليه من الأخبار، وما تفيده الحواس ويفيده الاستدلال من المعارف، ويتضح ذلك في استخدامه كلمات الظن والترجيح مثل: (لعل)، كما يتضح ذلك في مناقشته العامة للوزغ، عملًا بحديث من الأحاديث: «وبعد، فلعلَّ النبيَّ -صلى الله عليه وسلم- قال هذا القول -إن كان قاله- على الحكاية لأقاويل قوم، ولعلَّ ذلك كان على معنًى كان يومئذ معلومًا، فترَك النَّاسُ العلَّة ورووا الخبر سالمًا من العلل، مجرَّدًا غير مضمَّن. ولعلَّ مَن سمع هذا الحديث شهد آخرَ الكلام ولم يشهد أوَّلَه، ولعلَّه -عليه الصلاة والسلام- قصَد بهذا الكلام إلى ناس من أصحابه قد كان دار بينهم وبينه فيه شيء، وكلُّ ذلك ممكنٌ سائغٌ غير مستنكَر ولا مدفوع»(٤٩).

٣- الشك من خلال أسلوب التهكم:

لقد اشتهر صاحب (البيان والتبيين) بأدب السخرية والفكاهة، ونقْل الأخبار الغريبة والطريفة، ونقْد بعضها والتشكيك في صحتها من خلال تعليقات تهكمية تؤكد عدم تصديقه لها، من ذلك تعليقه على الخبر التالي: «...ولكن العجب كل العجب ما ذكروا من إخراج ولد الكركدن رأسه واعتلافه ثم إدخال رأسه بعد الشبع والبطنة، ولا بد -أكرمك الله- لما أكل من نجْو، فإن كان بقى ذلك الولد يأكل ولا يروث فهذا عجب، وإن كان يروث في جوفها فهو أعجب»(٥٠).

وفي خبر آخر يجهّل الجاحظ ناقليه، ثم يرد عليهم متهكمًا فيقول: «قلنا: قد زعم ابن حائط وناس من جهّال الصوفية أن في النحل أنبياء لقوله عز وجل: (وأوحى ربك إلى النحل...)، وزعموا أن الحواريين كانوا أنبياء لقوله عز وجل: (وإذ أوحيت إلى الحواريين). قلنا: وما خالف إلى أن يكون في النحل أنبياء، بل يجب أن تكون النحل كلها

أنبياء لقوله عز وجل، على المخرج العام: (وأوحى ربك إلى النحل)، ولم يخص الأمهات والملوك واليعاسيب؛ بل أطلق القول إطلاقًا[51]. ثم يعود الجاحظ إلى جدية الباحث فيدحض آراء الجهال فيقول: «فإن كنتم مسلمين فليس هذا قول أحد من المسلمين، وإلا تكونوا مسلمين فلمَ تحيلون الحجة على نبوة النحل كلامًا هو عندكم باطل»[52].

خاتمة:

إن الشك عند الجاحظ يمثل منهجًا للمعرفة، وهو يقرر لهذا المنهج ملامح واضحة، تصلح -إذا نظمت وضُمت أجزاؤها إلى بعض- أن تكون نواة لنظرية للشك المنهجي تضاهي ما توصل إليه الفلاسفة والمفكرون من بعده. إن الشّك عند الجاحظ لا يختلف –ألبتة- عن الشّك المنهجيّ عند الإمام الغزالي والفيلسوف الفرنسي (رينيه ديكارت)، فكلٌّ منهم أراد الشّكّ طلبًا للحقيقة؛ الحقيقة الجلية الواضحة، التي لا تقبل تفاوتًا في الدّرجات. وقد تتبيّنُ لنا من ذلك مجموعة من النّقاط المهمّة التي تفصح عن أصالة الجاحظ، وتجلو ملمحًا من ملامح عبقريّته، فهو لم يرد الشّكّ لمحض الشّك، ولا يقبل أن يكون الشّكُّ كيفما اتّفق، ولا في كلِّ أمرٍ على حدٍّ سواء، ولا بالطريقة ذاتها، وقد أجرى الجاحظ تجارب ومعاينات كثيرةً للتّثبُّت من كل معلومةٍ وردت إليه، أو لنفي خبرٍ تناهى إلى سمعه ولم يستسغه عقلُه، والأمثلة على ذلك جدٌّ كثيرة.

لقد أفاد الجاحظ في رسم معالم هذا المنهج من آراء المعتزلة وفلاسفة الإغريق، ورفع لواء العقل، وجعله الحكَم الأعلى في كل شيء، ورفض من أسماهم بالنقليين الذين يلغون عقولهم أمام ما ينقلونه ويحفظونه من نصوص القدماء. وقد اتسم منهجه بالتمهل، والتريث، والحذر؛ مما يفسح المجال أمام التنقيب والنقد حتى بلوغ اليقين، وذلك وفق أصول علمية ومنهجية.

الحواشي:

(١) رينيه ديكارت: تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الأولى (بيروت: دار عويدات، ١٩٨٢م)، ص٤٧.

(٢) السابق، ص٤٨.

(٣) عبد الرشيد الصادق محمودي: طه حسين وديكارت (مقال)، مجلة فصول، محور الأدب المقارن، الجزء (٢)، المجلد (٣)، العدد (٤)، صيف ١٩٨٣م، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٠٥.

(٤) رينيه ديكارت: مقال عن المنهج (القاهرة: الهيئة المصرية العامة، ١٩٨٥م)، ص١٩٦.

(٥) عباس أرحيلة: الكتاب وصناعة التأليف عند الجاحظ، ط١ (مراكش: المطبعة والوراقة الوطنية، ٢٠٠٤م)، ص١٨.

(٦) السابق، ص٢١.

(٧) فيكتور شلحت اليسوعي: النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، د.ط (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٤م)، ص٢٣.

(٨) التفتازاني: شرح المقاصد في علم الكلام (باكستان: دار المعارف النعمانية، ١٩٨١م)، ٤٨/١.

(٩) انظر: أحمد أمين، ضحى الإسلام (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م)، ٣٨٧/١.

(١٠) عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، سلسلة رسائل وأطروحات رقم (٤٠)،

منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط (الدار البيضاء: مطلعة النجاح الجديدة، ١٩٩٩م)، ص٢٨٩.

(١١) السابق، ص٢٩٤. وانظر: الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ط٧ (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨٨م)، ١٤/٣.

(١٢) الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون (بيروت: دار الجيل، ١٩٩٦م)، ٣٦/٦.

(١٣) السابق، ٣٥/٦.

(١٤) نفسه، الصفحة نفسها.

(١٥) جميل جبر: الجاحظ في حياته وأدبه وفكره (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٤م)، ص٧٧.

(١٦) الجاحظ: رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٦٤م)، ٥٨/٣.

(١٧) الحيوان، ٢٠٧/١.

(١٨) الجاحظ في حياته وأدبه وفكره، ص ٧٧.

(١٩) الحيوان، ١٠/٦.

(٢٠) الجاحظ في حياته وأدبه وفكره، ص٧٨.

(٢١) الحيوان، ٢١١/٤.

(٢٢) النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، ص١٠١.

(٢٣) السابق، ص١٠٤.

(٢٤) الحيوان، ٢٧/٤.

(٢٥) السابق،٣٥/٦.

(٢٦) نفسه، ١٢٦/٢.

(٢٧) نفسه، ٥/ ٢٤٨.

(٢٨) نفسه، ٢٣٨/٣.

(٢٩) نفسه، ٣٦/٦.

(٣٠) نفسه، ٢٤٦/١.

(٣١) نفسه، والصفحة نفسها.

(٣٢) نفسه، ٣٢٤/٣.

(٣٣) نفسه، ٣٢٥/٣.

(٣٤) نفسه، ١٨١/٤.

(٣٥) نفسه، ٢٧٥/٦.

(٣٦) نفسه، ٢٨٠/٦.

(٣٧) نفسه، ٤٩/٣.

(٣٨) نفسه، ٤٩٠/٣.

(٣٩) نفسه، ٢٢٧/٤.

(٤٠) نفسه، ٥٤١/٥.

(٤١) نفسه، ١٧/٦.

(٤٢) نفسه، ١٨٣/١– ١٨٤.

(٤٣) نفسه، ١٨٤/١.

(٤٤) الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، ص٢٩٨.

(٤٥) الحيوان، ٢١٤/٤.

(٤٦) السابق، ٣٠٨/٣.

(٤٧) نفسه، ١٥٥/٤.

(٤٨) نفسه، ١٤٢/١- ١٤٤.

(٤٩) نفسه، ٣٠٤/١– ٣٠٥.

(٥٠) نفسه، ١٢٥/٧.

(٥١) نفسه، ٥٢٤/٥– ٥٢٥.

(٥٢) نفسه، ٥٢٥/١.

طه حسين
الانفتاح على الذات والانفتاح على الآخر

عبد الجليل ناظم - المغرب

اجتمعت في عميد الأدب العربي (طه حسين) كل خصائص الريادة. من أهمها الإرادية في مواجهة العقبات، والشجاعة في الإعلان على الموقف رغم اختلال الموازين وعلاقة القوى في السياق الثقافي والسياسي، و من بينها الجمع بين التعبير عن الذات والدفاع عن حرية الفكر وبين الاهتمام بالقضايا العامة بدون تنازل ولاتردد. سيرته تؤكد ما ذهبنا إليه، فإلى جانب اهتمامه بالأدب إبداعاً و نقداً، تحمّل تبعات الإصلاح في المجتمع، وتقلد مسؤوليات تنفيذ تصوراته رغم وعيه بأنه يسبح ضد تيار المحافظة والتقليد داخل المؤسسات وخارجها. دعامات حياته الفكرية هي: المعرفة والحرية والإبداع، وظل طيلة حياته يشدد على هذه الدعامات بشرط أساسي هو الانفتاح، فالمعرفة عنده إنسانية، لا تعرف الحدود؛ إذ لا فرق بين الشرق والغرب من هذه الوجهة. استند طه حسين على المناهج الحديثة وعلى رأسها منهج الشك عند (ديكارت) و اختبره بنجاح في كتاب (الشعر الجاهلي). أما الحرية فهي الإحساس القوي بالفرد من حيث هو إنسان والاتجاه إلى تحقيق الذات الفردية بالتعبير عن الأفكار و المواقف بمواجهة قوى الكبت و المحافظة، أما الإبداع فقد ظل مخلصاً له في النظرية و في التطبيق؛ إذ رغم اهتمامه بترسيخ المنهجية العقلانية الموضوعية إلا أنه ظل و فيًّا لوظيفة الذائقة الفردية في تقويم النص وتحليل الأفكار. في إنتاجه المتنوع، يلاحظ القارئ ترابط الانفتاح على الذات و على الآخر في تناغم قلما نجده عند أبناء جيله، يبدو ذلك في سيرته (الأيام) التي تعد فتحاً، لا فقط في جنس

أدبي حديث، بل في توجه لتفكيك الذات عن طريق إبراز قوتها وذكائها وفرادة تجربتها في مواجهة العوائق الجسدية والمجتمعية والسياسية بأسلوب شخصي، يدل عليه و يرسخ و جوده. انفتاحه على الآخر، نراه في تخلصه العجيب من كل العقد والأفكار المسبقة حين يقبل على روائع الأدب العالمي، من ذلك ترجمته ودعوته لترجمة الآداب اليونانية والكلاسيكية الغربية. تجربة طه حسين في كل مستوياتها، تسعى إلى توجيه الفكر نحو المستقبل، هذه نقطة خلافه مع المدرسة السلفية المهيمنة، كانت الحركة السلفية دائماً في موقع رد الفعل في رجوعها إلى الماضي و في انكماشها على الذات الجمعية و في اعتقادها في الحقائق المطلقة. طه حسين انخرط في ماضي التراث، لكن برؤية مفتوحة على المستقبل، وبدون تشنج أو ادعاء؛ إذ رغم مواقفه المبدئية -كما يمكن أن نقول- إلا أنه كان يكتب بأسلوب الحوار، يستحضر القارئ و يستحضر الاعتراضات، و يرد على ذلك بالاستدلال المنطقي و التاريخي و بكثير من الدقة والوضوح. إن الرؤية النقدية كانت سنده القوي الذي يجعل مجمل آرائه الجذرية بناءة في اتجاهها نحو المستقبل. كان يتفوق على منتقديه ومعارضيه بشخصيته المتوازنة من الناحية المعرفية، إذ إن ثقافته التقليدية الأزهرية والثقافة التي اكتسبها بعد ذلك في فرنسا مكنته من إحداث توازن عجيب في كتاباته وفي مواقفه وفي حواره. لقد واجه عائق البصر بقدرة واضحة، كان يملي أبحاثه إملاء، لكنه يعتني بالكتابة، كان يقول: « أريد أن أذيع هذا البحث أو بعبارة أصح أريد أن أقيده»، وفي سيرته (الأيام) استعمل ضمير الغائب؛ ليضمن قدراً من الحياد و الموضوعية، ولم يستعمل الصور البصرية، وضمن متعة التعبير والقراءة معاً. و اتصاله بالبيئة الليبرالية في مصر -وعلى رأسها لطفي السيد و حسين هيكل- لم تنل من تقديره لعطاء رواد السلفية المنفتحة. كل هذا ينعكس أخيراً في أسلوبه القائم على الموازنة والظن والترجيح، أسلوب يعطي درساً رائعاً في فتح حوار بناء مع المخالفين للوصول إلى القناعات المشتركة .

قبلما يتمرد القلب
(قصيدة مجهولة لمحمود حسن إسماعيل)

مصطفى يعقوب عبد النبي - مصر

وسط هذا الكم الزاخر من القصائد ومئات الأصوات الشعرية التي تعج بها الدوريات الأدبية على اختلاف توجهاتها وتباين رؤاها- وجميعها تقريباً من قصائد الشعر الحر- دون أن يكون لأي شاعر صوت شعري مميز دون بقية شعراء جيله، الأمر الذي يجعل القراء ومحبي الأدب الرصين الرائع في حنين دائم إلى الجيل الذهبي - إن صح التعبير- من الشعراء ، بداية من البارودي وشوقي وحافظ ومطران من جيل الرواد ونهاية بشعراء (جماعة أبولو) وروافدها، أمثال ناجي وعلي محمود طه والشابي، وغيرهم من تلك الكوكبة الرائعة من الشعراء العرب، أصحاب البلاغة الشعرية الآسرة في اللفظ وفي المعنى وفي الصياغة. ومن أبرز شعراء هذا الجيل الذهبي الشاعر محمود حسن إسماعيل؛ فهو نسيج وحده بين شعراء جيله، فقد بعد إلى حد كبير معجمه اللغوي، وتفرد بموضوعات لم يتناولها أحد سواه، فضلاً عن انتهاجه صياغة شعرية متميزة، عبّر عنها في صور بلاغية مبتكرة؛ لأن تجربته الشعورية قد اختلفت عن تجارب الآخرين، فصاغها في ديوانيه (أغاني الكوخ) و(هكذا أغني) ، إذ تناول فيهما موضوعات لم يتناولها أحد من قبله أو بعده. وعلى سبيل المثال ، فمن الصور الشعرية المبتكرة تناوله العلاقة بين الساقية والثور في قصيدة (عاهل الريف ___ الثور) في ديوانه (هكذا أغني)، فالشاعر يصور أنين الساقية بأنه حزن على حال الثور المسكين الذي تلهب السياط جلده، مع أن وجودها هو الذي أوصله إلى ما فيه من عبودية وذل، فيقول[1]:

صرخت نواعير الربى لإساره ... وتفجعت أسفاً عليه كبودها
عجباً لنائحة عليه لو انها ... تبكي لصم الصخر ذاب جليدها
وهي التي ألقته في كنف الضنى ... ورماه في العدم المهين وجودها

شاعرية مبكرة ودائمة:

إن من يتتبع حياة الشعراء، سوف يجد - بالطبع - أن عدداً غير قليل منهم قد أصدر في مستهل حياته الأدبية ديواناً أو أكثر من ديوان، وغالباً ما تكون مثل هذه الدواوين هي

من بواكير الشعر الذي لا تتضح فيه شخصية الشاعر أو اكتمال النضج الفني له، بل غالباً ما يكون شعر الشاعر في هذه المرحلة أقرب إلى مجاراة من سبقوه من كبار الشعراء. غير أنه لم يحدث لشاعر من قبل أن أصدر ديواناً وهو لم يبرح مقاعد الدراسة بعد، وأن يكون هذا الديوان علامة مميزة في تاريخ الشعر العربي المعاصر، بل ويثير ضجة ضخمة في الأوساط الأدبية.

فديوان (أغاني الكوخ)، الذي صدر في سنة ١٩٣٥م للطالب محمود حسن إسماعيل بالفرقة الثالثة بكلية دار العلوم، الوافد من قرية النخيلة بصعيد مصر، كان نمطاً فريداً بين الدواوين الصادرة في حينها، فلا ترسم صاحبه خطى من سبقوه كشوقي وحافظ ومطران، ولا هو سار كما سار عليه أبناء جيله من شعراء(أبولو). وقد حظي الشاعر بتكريم أساتذته في دار العلوم، وعلى رأسهم الدكتور مهدي علام الذي أثنى على الديوان وعلى صاحبه قائلاً: «تحرر شاعرنا من قيود الغزل التقليدي، والوصف التقليدي، والمدح التقليدي، والشعر التقليدي بصفة عامة في أسلوبه ومعانيه وخياله. ولو لم أكن أعلم عن شاعرنا أنه لا يعرف الإنجليزية لحدثت نفسي بأنه تلميذ (وردز وورث)، ولكن كذلك ينبعث من أبناء العربية ومن صميم صعيد مصر من يتلقى وحي الطبيعة الفاتنة، فيترجمه لنا شعراً وصافاً بليغاً، شعراً مزدحماً بالصور الرائعة تتابع سراعاً مع الألفاظ، أو تكاد تسبقها؛ ذلك لأن هذا الشعر يخلق جوًّا خاصًّا بالموضوع الذي يتناوله قلم الشاعر، ومتى تنفست في ذلك الجو، استطعت أن ترى في قليل من الألفاظ كثيراً من الصور»(٢).

وعن عطاء محمود حسن إسماعيل الشعري، يقول الدكتور عبد العزيز الدسوقي: «كان من أعظم أبناء هذا الجيل الرائد – يَقْصد جيل جماعة أبولو – حيث استأثرت التجربة الشعريَّة بحياته كلها. ولعله الشاعر العربي الوحيد الذي ظل يُنْجِب ويغرِّد في حيويّة وعذوبَة وشباب طوال أربعين عاماً، دون أنْ يتوقف أوْ يحسّ نضوب مَعينه الشعري الزاخر، أوْ يَشْعر بالقلق حيال أدواته الفنية. وقد ظل راهباً في محراب الفن طوال حياته، لَمْ تستطع الأجناس الأدبية الأخرى أنْ تشده إليها"(٣).

والحق ما قاله الدكتور الدسوقي؛ فقد ظل طيلة حياته (١٩١٠-١٩٧٧م) يوالي -تباعاً- إصدار دواوينه بَعْد صدور ديوانه الأول (أغاني الكوخ)، فأصدر (هكذا أغني) في عام ١٩٣٧م، و(أيْن المفرّ) في عام ١٩٤٧م، و(نار وأصفاد) في عام ١٩٥٩م، و(قاب قوْسيْن) في عام١٩٦٤م...إلخ، وبعد وفاته، صدر له ديوانان هما: (موسيقى من السر) ١٩٧٨م، و(صوت من الله) ١٩٨٠م(٤).

أما أسلوب الشاعر فهو يَجْنح أحياناً إلى الغموض والإبهام. يقول الناقد عباس خضر: «والواقع أنه كان يَبْعد أحياناً كثيرة ويَشْتط حتى يتعب قارئه ويضطره إلى أنْ يُعيد قراءته حتى يَعي ما يقول»(٥). وعن الجوانب الفنية في شعره، يقول الدكتور شوقي ضيف: «إن في شعره جانبيْن فنيين متميزين: جانب التشكيل اللغوي والأسلوبي، وجانب التشكيل التصويري. أما جانب التشكيل اللغوي والأسلوبي، فيرجع إلى أنه خَبرَ اللغة وأساليبها

خبرةً نادرةً، أتاحت له أنْ يكون لنفسه معجماً لغويًّا فريداً، كما أتاحت له أسلوباً رَصيناً، له خصائصه الفريدة. وأما التشكيل التصويري فيرجع إلى خصب مَلكته الخيالية التي أتاحت له استغلال التصاوير الشعرية الموروثة استغلالاً عصريًّا حيًّا، كما أتاحت له تصاوير مبْتكرة لا تكاد تحصى. وليس هذا فحسْب، بل أتاحت له تصاوير مجنحة، يكثر تداخلها وتوالدها بعضها من بعض حتى ليشيع فيها الوهْم، ويتوافر وميضه، وكأنها ألوان الطيف، تظل تَخْتلج ولا تَثْبت على قرار «(٦).

قصيدة مجهولة:

إن محمود حسن إسماعيل من الشعراء القلائل الذين تواصل إنتاجهم الشعري دون توقف، دون أن تشغله الأنماط الأخرى من الأدب كالقصة أو النقد الأدبي. ولقد كان يشعر بمرارة شديدة في سني حياته الأخيرة؛ لإحساسه بأنه لم ينل ما يستحقه من تكريم وتقدير؛ ولذا يفسر رحيله إلى الكويت بعيداً عن أهله ووطنه، وقد أكرمت الكويت وفادته وعوضته عن تقدير مستحق له قد افتقده في مصر. وإذا كان الشاعر قد فاته أن يلقى ما يستحقه من تقدير في حياته، فإن تقديراً من نوع خاص قد جاءه من الكويت بعد مماته، إذ تولّت دار سعاد الصباح جَمْع دواوين الشاعر، بالإضافة إلى شعره المخطوط الذي لم يُقدر له إصداره في ديوان، لتصدر هذا الكم الكبير من شعر الشاعر في (الأعمال الشعرية كاملة)، في سنة ١٩٩٣م.

وبرغم وجود هذه (الأعمال الشعرية الكاملة) التي بَلَغ عدد صفحاتها ما يزيد على ألفي صفحة، جمعت فيها ما تفرّق من شعر الشاعر مطبوعاً كان أم مخطوطاً، إلا أنه يبدو – كما تبينَّ لنا من البحث في عَدَد من الدوريات القديمة – أن هناك بعض القصائد ظلت قابعة في مصادرها الأولى، حيث نُشرت لأول مرة، فلم تمتد لها يَدُ الشاعر بإثباتها في ديوان من دواوينه الكثيرة، ولم تستدركها (الأعمال الشعرية الكاملة).

والدليل على ذلك أننا قد عثرنا في بعض أعداد مجلة (الرسالة) التي كان يصدرها المرحوم أحمد حسن الزيات على قصيدة لم يسجلها الشاعر في أي من دواوينه التي أصدرها في حياته، ولم تستدركها (الأعمال الشعرية الكاملة) للشاعر.

وأغلب الظن أنَّ الشاعر قد غفل عن إثبات تلك القصائد في أيّ من دواوينه سَهْواً؛ لأنَها من جيّد شعره؛ بدليل نَشْرها في (الرسالة) التي لا تَقْبل بغيْر الشعر الجزل الرصين منشوراً على صفحاتها. وهي بعنوان (قبلما يتمرد القلب)، وقد نشرت في (الرسالة)، وتحديداً في العدد (٣٢٣)، الصادر في سبتمبر ١٩٣٩م.

إذَنْ فنحن أمام قصيدة مجهولة، لا يَدْري من أمرها النقاد والباحثون في شعر محمود حسن إسماعيل شيئاً. ولعل ذكر تلك القصيدة التي تُنْشر الآن لأول مرة، منذ أكثر من خمسة وسبعين عاماً؛ سوف يجعل النقاد يستكملون دراستهم حول التجربة الشعورية لدى محمود حسن إسماعيل، كما أن في نشرها – من ناحية أخرى – إمتاع الأسماع لدى القراء في رجعة إلى زمن الشعر الجميل.

رحم الله شاعرنا الكبير رحمة واسعة؛ بقدر ما أسدى لأمته العربية والإسلامية من أدب راقٍ، رفيع.

الحواشي:

(١) محمود حسن إسماعيل: هكذا أغني، ص١٢٨.

(٢) د. مهدي علام: شاعر الريف.. محمود حسن إسماعيل (مقال)، مجلة الثقافة، العدد (٤٥)، يونيو ١٩٧٧م، ص٤٢.

(٣) د. عبد العزيز الدسوقي: محمود حسن إسماعيل.. مدخل إلى عالمه الشعري، سلسلة كتابك، رقم (٢١)، د. ط (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٨م)، ص٤.

(٤) أنس داود: شعر محمود حسن إسماعيل.. محاولات للتذوق الفني، ط١ (الجيزة: دار هجر للطباعة والنشر، ١٩٨٦م)، ص٨.

(٥) عباس خضر: هؤلاء عرفتهم، سلسلة اقرأ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢م)، ص٦٤.

(٦) د. شوقي ضيف: محمود حسن إسماعيل في ذكراه (مقال)، مجلة الشعر، العدد (٢٥)، أبريل ١٩٨٨م، ص٢٢.

الرسالة

من نار القرآن [illegible]

قبلما يتمرد القلب !

للأستاذ محمود حسن إسماعيل

١ – الغضب المتاح ...

سأغضب ... لا أجفو، ولا أتمرد
ولكن شباب سوف يشكو له الغد !
سأغضب ... لا أسلو! وكيف؟! وإنما
حبيبك تعنيه الجراح فيزهد
ويزهد لا من نور عينيك ... إنما
أماني الهوى القصر تبلى وتنفد
ويصبح شاديك المعذب غنوة
مكبلة الأنغام لا تتنهد
جريحة الأحلام، قبرية الصدى
بها الحب مخنوق الشعاع مقيد
تولول في صمت الدموع كأنها
غريب الليالي ... لا رباب، ولا يد !
سأغضب ... فاخشي غضبي! إن نارها
بقلبي بركان خنيق معربد
إذا ثار ... يا ويل الهوى! ويل صفوه
إذا هب إعصار [...] البدد
ويا ويل ما غنت لك الروح شعرها!
سيصمت بي هذا المعذب المغرد
وتشمل أوتاري بحشرجة شقية
على كأسها من الأسى متمردة
تسقي كرمتها دمع الثكالى، وحزنها
أنين على ليل الحزانى مسهد
فإن رمت تغريداً لحسنك قاتلي
جنوني، وأشباح السكون المشرد

ويشدو إليه الحسن في عزلة الهوى
فلا الحسن معبود، ولا الصب يسعد ..
سأغضب ... لكن غضبة الزهر حينا
يجافيه ظل في الهجير ممدد
سأغضب .. لكن غضبة اللحن حينا
يدق به في قفرة السمع منشد
سأغضب يا نبع الرضا وظلاله
وما من إليها جدول تتوقد
يحن إلى أيامك السود، واسمحي
حبيبا على كفيك كم راح يسجد !
ورقي خطاك البيض إلى جنونها
إلى واحة الكبرى أسير وأرشد ..

٢ – الثورة الكبرى

[[illegible] ...]

... وأشبعه آمال الهوى منك قبلة
هي الخلد أو في حبنا هي أخلد
[...] آمال من السكون [...]
أبيت له مني لوعتي أتهجد
نشيدة أحلامي من الحب، دونها
وعمري كعصف الساقيات يبدد
فهاتي رؤوس خمرها وجنونها
كما [...] مهجتي تتعبد
هي الثورة الكبرى لحسي إذا غدت
به تهنوة الأكام ترغي وتزبد
فلا تحسبيها في الشفاه ... وأقبلي
يخوضها ... فالعمر أوشك ينفد !

* * *

« سأغضب ... لا أجفو ! ولا أتمرد
ولكن شباب سوف يبكي له الغد »
« يحن إلى أيامك السود، وانسحي
جبينا على كفيك كم راح يسجد ! »

(القاهرة) محمود حسن إسماعيل

الحكاية الشعبية

هشام بنشاوي - المغرب

عرف الباحثون الحكاية الشعبية بأنها بقايا المعتقدات الشعبية وتأملات الإنسان الحسية وطريقة في النظرة إلى الحياة، حينما كان الإنسان يحلم؛ لأنه لم يعرف، وحينما كان يتصور؛ لأنه لم يكن يرى حقائق الأشياء، وحينما كان يؤثر في من حوله بروح ساذجة، كما اعتقد البعض أن الحكاية الشعبية هي شكل من أشكال التعبير عن الروح الإنسانية بمستويات مختلفة(١)، والحكاية لغة: «ما يحكى ويقص، وحكى الشيء حكاية: أتى بمثله، وهذا مرتبط بالمحاكاة، أي: محاكاة حال واقعة بحال متخيلة»(٢).

ولتعريف الحكاية الشعبية لجأت الدكتورة نبيلة إبراهيم إلى المعاجم الأجنبية فالمعاجم الألمانية تعرفها بأنها «الخبر الذي يتصل بحدث قديم، ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل لآخر، أو هي خلق حر للخيال الشعبي، ينسجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية. أما المعاجم الإنجليزية فتعرفها بأنها حكاية يصدقها الشعب بوصفها حقيقة، وهي تتطور مع العصور وتتداول شفاها، كما أنها قد تختص بالحوادث التاريخية الصرف أو بالأبطال الذين يصنعون التاريخ»(٣).

يمكننا القول: «الحكاية الشعبية نوع خاص قائم بذاته من أنواع الأدب الشعبي، وهي أجمل المأثورات، وأحفلها بالحكمة بما تحتويه من خيال وواقع، وهي حكايات تناقلتها الأجيال مشافهة، ولم يعرف مصدرها، ولم تثبت روايتها على صيغة واحدة، فهي لون من ألوان التمثيل الكلامي، يعتمد في البداية على فرد واحد غير معروف، وهو الذي يبتدع الحكاية ويرويها للناس»(٤)، فهي وسيلة تعبير إنسانية، وهي نمط أدبي، اختاره الإنسان ليكون إطاراً، ينقل به أفكاره ومعتقداته وفلسفته في غلاف من التسلية والتشويق، يجعل الحفاظ عليها أمراً طبيعيًّا، وحتميًّا(٥)، و«كانت الحكاية في صورتها الأولى مجرد خبر أو مجموعة أخبار، تتصل بتجارب روحية ونفسية، عاشها الناس منذ القدم، وحرصوا

على الاحتفاظ بها، ونقلها عبر الأجيال عن طريق الرواية الشفوية. وترتبط الحكاية معظم الأحيان بالأساطير وحكايات البطولة التي تعطيها حيوية وجدة»[٦].

«الحكاية الشعبية هي أحدوثة يسردها راوية في جماعة من المتلقين، وهو يحفظها مشافهة عن راوية آخر، ولكنه يؤديها بلغته، غير مقيد بألفاظ الحكاية، وإن كان يتقيد بشخصياتها وحوادثها، ومجمل بنائها العام»[٧]، وقد «انتقلت من جيل إلى جيل، سواء كانت مدونة كأن تظل القصة تروى بواسطة مؤلف نقلاً عن مؤلف آخر، أو اعتمدت على الكلمة المنطوقة تنقل من شخص إلى آخر، بمعنى أن الحكاية تظل تروى بإضافات أو بدون إضافات أو تغييرات يدخلها الراوي الجديد عليها»[٨]، ويرى محبك أن كثيراً من الحكايات الشعبية متشابهة، بل متماثلة، في أجزاء من أقطار الوطن العربي، وليس فيها إلا اختلاف في جزئيات ثانوية؛ نتيجة لتقادم الزمان، وتعدد الرواة، وهو ما طرأ على الحكاية الواحدة، في المكان الواحد.

ومثل ذلك التشابه لا يرجع إلى تشابه الحكايات الشعبية في مواضع مختلفة من العالم، فحسب، بل يرجع أيضاً إلى وحدة الحكاية الشعبية في الوطن العربي، وهي وحدة يمكن تلمسها في عدد غير قليل من الحكايات الشعبية المتشابهة، على الرغم من قلة ما جمع من حكايات شعبية في الوطن العربي، وحيث يتم جمع عدد أكبر من تلك الحكايات، يمكن عندئذ تأكيد تلك الوحدة، وتوثيقها، وإبراز سماتها العامة[٩]. إن هذا التشابه بين الحكايات - بالرغم من تباين المسافات الزمانية والجغرافية- يرجعه البعض إلى تشابه الظروف البيئية والمشاكل التي يواجهها الناس في مختلف البلاد، ويجدون لها الحلول نفسها، فيفسرون بذلك تكرار التفاصيل ذاتها والمواضيع في العالم كله، ووجود الحكاية بعينها في بلاد مختلفة في آن واحد[١٠]، وإذا كتبت الحكايات الشعبية ودونت تكف عن الانتقال عبر الرواية الشفاهية، وتبقى محفوظة بطابع لا تشويه التغيرات، فالحكايات المتشابهة غالباً ما يكون لها أصل واحد، ومنبع واحد، ثم انتشرت من مكان إلى مكان، يضيف إليها البعض، ويحذف منها البعض، ولكن يظل الجوهر واحداً، والأساس ثابتاً[١١].

يبدو الراوي نكرة في الحكاية الشعبية، التي تظل مجهولة المؤلف؛ نظراً لسلطة الشفوي، فلا نعرف عنه شيئاً؛ لأن راوي الحكاية الشعبية ليس واحداً، بما هو ذاكرة جماعية، فالمهم في هذه الحكايات هو أن تروى وأن تسمع، فكل من يستمع إليها يرويها، إنها موجهة للسامع لا القارئ الذي يتحول بدوره إلى راو وهكذا. هذه هي سلطة الحكي الشفوي، وسلطة التنكير الذي يفعل فعله، ويستمر الحكي وتستمر الحكاية لتمتلك السامع والقارئ معاً رغم كونها مجهولة المؤلف. هكذا يغيب الإسناد في هذه الحكايات؛ لأنها في نظر

الثقافة العالمة ليست نصوصاً أدبية بالنظر إلى أنها لا تصدر عن سند معترف به، لذلك فنسبة الخطاب نكرة: الراوي، الزمن، المكان والشخصية، ويمكن أن نرجع ذلك إلى التحريم والمنع الذي كان يعاني منه الحكي والتخييل في الثقافة العالمة التي كانت تعتبره مجالاً للتزيد والكذب[١٢]، فظهر ذلك في الثقافة الشعبية مغلّفا بالتنكير الذي صار ملمحاً تخييليًّا مائزاً، إذ إن التنكير هو العنصر الذي يسمح بالحكي، بل يتحول إلى عنصر بان للحكاية، بل يحقق حكائيتها وتخييليتها، إذ به تدخل عوالم جديدة قد تكون من الواقع أو واقع سابق عليه أو واقع ممكن، وعلى هذا الأساس تكون الحكايات استرجاعاً للواقع أو ما يتصور أنه الواقع بواسطة الكلمة[١٣]. نستطيع أن نفهم سبب غياب الراوي وتخفيه في الحكاية الشعبية بخلاف مؤلف الرواية الحديثة الذي يبرز اسمه على الغلاف. وهو سبب يحتمل ترك مساحة من الحماية التي تتوافر له بما يتضمن النص من مواجهة مع النماذج التي يصادفها الواقع، سواء أكان ذلك ما يتعلق بالسلطة أو النماذج الاجتماعية التي تصورها الحكاية بطريقة كاريكاتيرية[١٤]. إن الراوي عندما يروي، يتحدث بصيغة الغائب، وكأنه يتنصل من مسؤولية ما يروي، إما خوفاً من الاتهام أو خوف أن تفسر على أنها موجهة لفكرة أو معتقد أو لشخص أو حاكم معين[١٥]، ولم يكن غياب الراوي يتعلق بخصيصة الرواية الشفاهية التي تقوم على النقل والإضافة والحذف فحسب، بل يتصل الأمر بالمرونة التي تتيحها الحكاية الشعبية للرواة الآخرين من التغيير والمحو والإضافة لمشابهة البيئة، وإيجاد مساحة من التهكم على الحالة التي يعيشها الناس بإسقاطات تاريخية، وإثرائها بالأحداث المختلفة. وهذا الأسلوب يزيد فكرة الحكاية ومضمونها تعمية، ويبعد إمكانية حدوثها ضمن بيئة معينة، أو انطباقها على شخص معين[١٦]. وقد يكون الراوي في الغالب (رجلاً كان أم امرأة) قد أخذ الحكاية شفاهيًّا/مشافهة عن راو آخر، ولكنه يعيدها بوعي المتلقي/ المستمع ووعيه لمغزى الحكاية ورسائلها، عبر صيغ السخرية القولية الكلامية أو الحركات والسكنات[١٧].

وهناك من الباحثين من يذهب إلى أن الحكاية الشعبية لم تحظ باهتمام الثقافة العالمة؛ لأسباب عدة، لعل أهمها كون الحكاية مجهولة المؤلف، لا تقبل الثقافة العالمة إلا النصوص المنتسبة إلى مؤلف معروف ومعترف بقيمته، والغاية من الإلحاح على النسب والنسبة هي التحكم في معنى النصوص والسيطرة على التأويل. هذه السيطرة تضيع عندما يتعلق الأمر بالحكاية، فمن جهة لا تتوجه الحكاية إلى فئة معينة وإنما تخاطب الجميع- الخاصة والعامة- ومن جهة أخرى تقدم الخيال بصفة مباشرة، فتكاد تكون (وحشية). والحال أن الثقافة العالمة ترتاب دائماً من الخيال الوحشي[١٨].

يشير رافع يحيى في دراسته (الحكاية الشعبية) إلى أن (فولتير أندرسون) يورد

ثلاثة قوانين أساسية، تميز الانتقال الشفوي للحكاية الشعبية، أولاً- قانون التغيير الذاتي: قانون التغيير الذاتي يعني أن يقوم المستمع لمرويات متعددة ومختلفة لحكاية واحدة بصياغة حكاية جديدة، تحافظ على المبنى الأساسي للحكاية ويحذف من هذه المرويات ما يلائم المجتمع الذي تقدم فيه الحكاية. ثانياً- قانون التجدد: ويتركز في التغييرات التي قد تحدث في الحكاية كنتيجة لخطأ بشري أو نسيان تفاصيل معينة في الحكاية، أو ربما يكون وراء التغيرات دافع فني من جهة المرسل(الراوي- الكاتب)، ومجال التغيير واتساعه متعلق برد فعل المتلقي لهذه التغيرات. ثالثاً- قانون انتشار الحكاية: تنتشر الحكايات بجهد ذاتي من مكان إلى آخر ومن قطر إلى آخر دون أن تكون حاجة لتقنيات خاصة من قبل البشر لنقلها من مكان لآخر. وقد قام الدارسون والباحثون بتقسيم الحكايات الشعبية إلى تقسيمات فرعية، ويرى الدكتور محمود ذهني أنَّ أسباب التقسيمات الفرعية التي طرأت على الحكايات الشعبية مثل الحكاية الخرافية المسلية (حكاية الجان) والحكايات على ألسنة الحيوان، تعود إلى الاتجاه الدقيق للفنون والعلوم التي تهتم بالتدقيق والتخصيص، ولكن العنصر الأصلي في الحكاية واحد أو ثابت، وتتغير من حوله عناصر الربط والشكل والبناء، فتنتج عنها عشرات الحكايات المختلفة من حيث الفكرة والهدف[١٩]، ويؤكد رافع يحيى أن هناك شبه إجماع بين الباحثين على أشكال خمسة أساسية للحكاية الشعبية، وهي: الأسطورة (حكاية الألغاز)، والمسائل والنوادر، والقصص، والفكاهة[٢٠]، وهذه الأشكال تتداخل فيما بينها وتلتقي.

إن ما يميز الحكاية الشعبية بشكل رئيسي عن الحكاية الخرافية والحكاية البطولية هو هاجسها الاجتماعي، فموضوعاتها تكاد تقتصر على مسائل العلاقات الاجتماعية والأسرية منها خاصة. والعناصر القصصية التي تستخدمها الحكاية الشعبية معروفة لنا جميعاً، وذلك مثل زوجة الأب الحقودة، أو غيرة الإخوة من أخيهم الأصغر المفضل لدى الأب، والذي تجتمع له خصائص الشجاعة والنبالة في مقابل الخسة والحسد والغيرة لدى إخوته. والحكاية الشعبية واقعية إلى أبعد حد، وتخلو من التأملات الفلسفية والميتافيزيقية، مركزة على أدق تفاصيل وهموم الحياة اليومية. وهي رغم استخدامها لعناصر التشويق، إلا أنها لا تقصد إلى إبهار السامع بالأجواء الغريبة أو الأعمال المستحيلة، ويبقى أبطالها أقرب إلى الناس العاديين الذين نصادفهم في سعينا اليومي، ففي مقابل القوة الخارقة للبطل في الحكاية البطولية وتصرفاته الفروسية، فإن البطل في الحكاية الشعبية يلجأ إلى الحيلة والفطنة والشطارة للخروج من المآزق والتغلب على الأعداء. كل هذا لا يعني أن العناصر الخيالية معدومة تماماً في الحكاية

الشعبية، فهذه العناصر قد تستخدم في الإثارة والتشويق عندما يقابل البطل غولاً أو جنيًّا فيستخدم شطارته وحيلته للإيقاع به، إلا أن دخول هذه العناصر في نسيج الحكاية الشعبية لا ينفي طابع الواقعية عنها، مثلما لا يضفي طابع الواقعية على الخرافة وجود أحداث وشخصيات واقعية فيها[٢١].

وتعتبر الدكتورة نبيلة إبراهيم السحر في الحكاية الخرافية «ليس تأكيداً لبطولة البطل كما هو الحال في أساطير الأخيار، وإنما هو الضمان الوحيد للبطل الذي ألغاه عالمنا الواقعي. وهي تبتعد عن الزمان والمكان؛ لأنهما من لوازم عالمنا الواقعي، كما أن شخوصها لا يمكن أن تعيش إلا في عالمها؛ لأنها تعد انعكاساً لمثل الإنسان الفطرية»[٢٢]، وتلاحظ الباحثة «أن شخوص الحكاية الخرافية تميل إلى التسطيح، في حين أن شخوص عالمنا الواقعي تنزع إلى العمق الواقعي، فشخوص الحكاية الخرافية أشكال بدون أجساد، وكأنهم يعيشون بلا واقع داخلي وبلا عالم محيط بهم»[٢٣].

وتحول الحكاية الخرافية كل ما هو ثقيل في عالم الواقع، «وكل ما هو غير مرئي إلى أشكال خفيفة مرئية، منسابة في دائرة الوجود عن طريق التلاعب الحر. إننا لا نرى ما هو خلف الأشياء والشخوص، وإنما نراها هي وحدها، كما أن هذه الشخوص لا تعرف من أين أتت ولا إلى أين تسير، ولماذا جاءت، ولأي غرض، ومع ذلك فهي تعيش في الوجود الكلي لا الجزئي. إن الإنسان الذي وجد نفسه مهدداً في حياة لا يعرف لها مغزى، هذا الإنسان الذي يصور غموض هذا العالم وأشكاله الغريبة بطريقة تهزه في الأنواع الأدبية الأخرى التي ترتبط بعالمنا الواقعي كل الارتباط مثل الحكاية الشعبية، يعيش في الحكاية ا لخرافية غموض هذا العالم»[٢٤].

وإذا كانت الحكاية الشعبية قد تكونت في الأصل -كما رأينا- حول فكرة تأكيد موقف الأسرة أو القبيلة من المجتمع، فما موقفها بعد أن جاءت الأديان لكي تلغي العصبيات؟ فهل استطاعت الحكاية الشعبية أن تكيف موضوعها الأصلي في ظل تعاليم الدين الجديد؟ مما لا شك فيه أن الحكاية الشعبية تطورت مع أفكار الدين الذي يعتنقه الشعب كل الاعتناق [٢٥].

ويدعو بعض الباحثين[٢٦] إلى البحث عن أصول الحكاية الشعبية، والتمشيط في جذور الحكاية الشعبية أو التراث الشعبي، فبداية تكوين الحكايات الشعبية لم تكن جلية بقدر الإمكان، أو يصعب البحث عن جذر موثوق للحكاية، ولكن نستطيع القول بأن الحكاية الشعبية لها أصل من الواقع، وهي منقولة من أحداث قصة حقيقية حدثت في السابق، ثم وقعت في يد الرواة، فخرجت من شكلها الحقيقي وأصبحت أقصوصة خيالية، تغمرها الخرافة بشخصياتها وأمكنتها الغريبة، والناتج الشعبي في الحقيقة

إبداع جماعي، قد يكون مبدعه الأول فرداً، وقد يكون نتيجة لحادثة وقعت فعلاً ولكنّه لا يظل كذلك، إذ ما يلبث أن يصبح ملكاً للجميع يتناقلونه ويضيفون إليه، بل يبدعونه ثانية حتى يبدو في أصله غير حقيقي، فيتخذ عندئذ طابعه الشعبي، وينسى مبدعه الأول، كما تنسى حادثته الحقيقية الأولى، وإن ذكرت، فكأنها خرافة لا حقيقة.

ولقد اختلفت الآراء حول أصل الحكايات الشعبية، وعن مواقع الإبداع من خلال الدراسات المختلفة للباحثين في الكشف عن جذورها، فنجد المدرسة الأدبية حاولت إثبات الأصل الهندي للحكايات الشعبية الأوربية، والمدرسة الميثولوجية ترى أن الحكايات الشعبية ما هي إلا رواسب للميثولوجيا القديمة وخاصة المتعلقة منها بالطبيعة، أما المدرسة الأنثروبولوجية القديمة فقد دحضت آراء المدرستين السابقتين وأوضحت الخلفية الثقافية للحكايات الشعبية، ثم جاءت المدرسة الطقوسية أو الشعائرية وحاولت إثبات الأصل الطقوسي للحكايات، أما المدرسة التاريخية الجغرافية فقد درست بشكل مستفيض انتشار الحكايات المختلفة، والمدرسة النفسية التي ترمي إلى التحليل النفسي من وراء الحكاية، وأخيراً المدرسة الوظيفية التي تدرس الحكايات في بيئاتها من ناحية وظيفتها الاجتماعية. ومن الصعب والمستحيل العثور على بصمة واضحة تؤكد وتثبت لنا مواطن جذر نشأة الحكاية مع هذا التشابه الموجود في الحكايات عند الشعوب المختلف؛ وعلى هذا فالفكرة تميل إلى الظن بأن الحكاية نشأت من مكان معين أول ما نشأت، ثم هاجرت من هذا الموطن إلى سائر أنحاء العالم القديم، ولكننا لا نستطيع أن نحدد ذلك الموطن الأصلي. وأكثر علماء التراث في أوروبا درسوا الحكايات الشعبية دراسة منهجية في مطلع القرن التاسع عشر، وقد حاولوا التدليل على طريق قيام الوحدة اللغوية عندهم، بإثبات أن حكايات الجان إنتاج آري متكامل، وخاصة أن أغلب النصوص التي أتيحت لهم كانت آرية، وأن نصوص الحكايات غير الآرية لم تكن متوفرة لديهم.

وهناك عنصر ينبغي تقديره في هذا المجال، ذلك هو محاولة العلماء آنذاك أن أساطير الإغريق والهند القديمة تمثل هذا الأصل أدق تمثيل، وما داموا قد سلموا على هذا النحو بعراقة هذه الأساطير فقد كان من اليسير أن يعتقدوا أنّ حكايات الجان عبارة عن أغصان صغيرة، نبتت من الأساطير الأصلية، وكان أمراً مقضيًّا أن يسقط هذا الزعم بآرية حكايات الجان في اللحظة التي ظهرت فيها نصوص غير آرية، كما يعتقد الأخوان جريم وأنصارهم بأن الحكايات الشعبية بقايا الأساطير القديمة، ومن الممكن بناء هيكل أساطير الآلهة والأبطال القديمة علي أساس تلك الحكايات، وكما يعتقدون بأنّ الشعوب الهندوأوربية ابتدعوا حكايات الأبطال والسحر، وبعد ذلك اقتبست الشعوب الأخرى هذه الحكايات عن طريق الهجرة أو العلاقات الثقافية بين

تلك الشعوب، بينما الكثير من الحكايات لا تبتعد عن الاشتراك في النقل والمضامين الجوهرية للحكاية عند كافة البلدان والشعوب باختلاف عروقها وثقافتها وتاريخها، ونرى الاختلاف في هكذا حكايات فقط في الشخصيات والبيئة المختصة بتلك الشعوب، فهي تتحد من حيث المضمون، وتختلف بشخصياتها، وشكلها وأسلوبها لسرد القصة، فقد يسمع المرء حكاية في قومه وبلغته، ثم يسمعها هي نفسها، أو يسمع ما يشبهها شبهاً كبيراً في قوم آخرين، وبلغة أخرى مختلفة وبين القومين تباعد كبير واختلاف، فمثال ذلك حكاية (سندريلا)، التي نجدها حكاية شعبية عند أكثر الشعوب مع اختلافها بالشكل، وسردها بطريقتهم، فمثلاً أكثر حكايات الحيوان في التراث الشعبي العربي لها صلة بكليلة ودمنة التي جاءت من الهند.

وفي موضوعة العلاقة بين التراث الشعبي والسياسة والاجتماع -حسب ياسين النصير[٢٧]- تكمن قصة التاريخ الإنساني، هذا التأريخ الذي يضعه الإنسان بعمله وفكره وثقافته وأحلامه وآماله. وعندما يحقق بعضاً منه يودعه في قصص وحكايات وأعمال وأفعال، ويوصله إلى الجيل الذي يليه ليكمله ويشذبه ويضيف عليه. وهكذا ترسم البشرية مساراً تطوريًّا لنضالها الاجتماعي والسياسي، وكأنها مازالت تعيش لحظات البشرية الأولى.

في الختام نؤكد مع الدكتورة نبيلة إبراهيم أن السمة الأولى للحكاية الشعبية هي ارتكازها على الواقع الذي يعيشه الشعب، الواقع السياسي والاجتماعي معاً. والحكاية الشعبية حريصة على أن تشعر القارئ أو السامع بجوها الواقعي، حينما تبدأ حوادث القصة بتحديد زمانها ومكانها، مخالفة في ذلك الحكاية الخرافية التي يعد انعزالها عن الزمان والمكان من سماتها الأولى[٢٨]. إن الولع بالسرد مرده إلى عدة أمور، ليس أقلها شأناً وظيفته العلاجية. الطب النفساني مبني على جعل (المريض) يتعرف إلى حكاية قديمة، تقض مضجعه ويأبى أن يقر بوجودها. لا يجادل أحد في كون (شهرزاد) عالجت (شهريار) وخلصته من وساوسه بفضل ما روت له. هناك من يضغط على نفسه ويطرح الحكاية جانباً؛ ظنًّا منه أنها موضوعة لصغار العقول. هل فعلاً وضعت لهذه الفئة من البشر؟ تثبت الدراسات الحالية أن السرد المبني على الخيال الجامح موضوع لكبار العقول[٢٩]!

الحواشي:

(١) دي لاسي أوليري: الفكر العربي ومركزه في التاريخ، ترجمة إسماعيل البيطار، د.ط. (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢م)، ص٥٨.

(٢) محمد فهمي عبد اللطيف: الحدوتة والحكاية في التراث القصصي الشعبي، د.ط. (القاهرة: دار المعارف،

١٣٩٩هـ/١٩٧٩م)، ص١٩.

(٣) د.نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، د.ط. (القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٧٤م)، ص٩١.

(٤) المؤتمر الأول للتراث الشعبي الفلسطيني في جامعة القدس المفتوحة، تحرير: حسن سلوادي وياسر الملاح، ٢٠٠٧م، ص٧.

(٥) غسان الحسن: الحكاية الخرافية في ضفتي الأردن، ط١ (دمشق: دار الجيل، ١٩٨٨م)، ص١١.

(٦) فردريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية، ترجمة نبيلة إبراهيم، مراجعة عز الدين اسماعيل، ط١ (بيروت: دار القلم، ١٩٧٣م)، ص١١.

(٧) أحمد زياد محبك: حكايات شعبية (نصوص ودراسات)، د.ط. (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩م) ص١٨.

(٨) فوزي العنتيل: عالم الحكايات الشعبية، د.ط (الرياض: دار المريخ للنشر، ١٩٨٣م)، ص١٧.

(٩) حكايات شعبية (نصوص ودراسات)، ص٣٤.

(١٠) غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشعبية، ط١ (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، والقاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، ١٩٩٧م)، ص٧.

(١١) السابق، ص١٦.

(١٢) ابن الجوزي: كتاب القصاص والمذكرين، تحقيق محمد السعيد بسيوني زغلول، د.ط (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٦م)، أورده بوشعيب الساوري: البناء التخييلي في الحكاية الشعبية (مقال)، مجلة (الثقافة الشعبية)، المنامة، العدد (٣٥)، ٢٠١٦م.

(١٣) عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية، د.ط (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٨م)، ص٧٥.

(١٤) حسين نشوان: ظلال السلطة والمواقف المفارقة في الحكاية الشعبية (مقال)، مجلة (الفنون الشعبية)، الأردن، نيسان ٢٠١٦م.

(١٥) طه الهباهبة: الحكاية الشعبية في محافظة معان، ط٢ (عَمَّان: دار الينابيع للنشر والتوزيع، ١٩٩٢م)، نقلاً عن حسين نشوان: ظلال السلطة والمواقف المفارقة في الحكاية الشعبية (مقال).

(١٦) السابق.

(١٧) نفسه.

(١٨) عبد الفتاح كيليطو: حوار كاظم جهاد مع كيليطو ضمن كتاب (مسار)، ط١ (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ٢٠١٤م)، ص١٧.

(١٩) محمود ذهني: الأطفال والأدب الشعبي (مقال)، مجلة (العربي)، مارس ١٩٨٨م، ص١٧٨-١٧٩.

(٢٠) نزار نجار: في أدب الأطفال، د.ط. (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٤م)، ص٦٣.

(٢١) فراس السواح: الأسطورة والمعنى، ط٢ (دمشق: دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، ٢٠٠١م)، ص١٧-١٨.

(٢٢) أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص٦٢.

(٢٣) السابق، ص٦٤.

(٢٤) نفسه، ص٦٥.

(٢٥) نفسه، ص٩٣.

(٢٦) محمود شكيب أنصاري وعبد العزيز حمادي: نظرة تحليلية علي الحكايات الشعبية العربية في خوزستان (دراسة)، مجلة اللغة والأدب العربي، جامعة شهيد چمران، أهواز، العدد (٣)، ١٤٣٤هـ.

(٢٧) ياسين النصير: المساحة المختفية .. قراءات في الحكاية الشعبية، ط١ (بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٥م)، ص١٥٦.

(٢٨) أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص٩٧.

(٢٩) مسار، ص١٨.

العجائبي في الرواية العربية

د.خالد التوزاني - المغرب

تعرف الحياة الثقافية في الوطن العربي انتعاشاً ملحوظاً في مجال الكتابة الروائية، حيث استطاع هذا الجنس الأدبي على الرغم من حداثة ظهوره أن يستقطب نخباً من المفكرين والكُتّاب، ليلجوا عالم الرواية ويستهويهم هذا النوع الأدبي، ولا شك أن الرواية بما توفره من تعدد الأساليب وتنوع أشكال التعبير التي تتيحها، تجعل الكاتب/الروائي يعبّر بكل حرية ودون أي قيود شكلية، فينطلق من خلال الرموز والإشارات، وقد يتحدّث على لسان الحيوان، وتكليم الموتى والجماد. إن الكاتب في الرواية يملك القدرة على استنطاق كل الموجودات والتفاعل مع العديد من الموضوعات واستحضار شخصيات تاريخية وأخرى خرافية، فيحوّل الواقع لصالحه، إنه بتعبير آخر يمارس ما عجز عن ممارسته في واقع مقيد ومحبط، يشعر فيه بالضيق والاختناق، فتكون الرواية سبيلاً للانفجار الجمالي والإبداعي، وينجح في تصريف كل الطاقات السلبية وتحويلها إلى ممكنات للخلاص ولو على مستوى الوجدان والمخيلة، فذلك يترك له الانطباع بالنّصر والفوز، وخاصة في ظل توالي الهزائم والإحباطات التي يعيشها الإنسان العربي اليوم، ولذلك ظلت الرواية جنساً أدبيًّا مرناً ومسعفاً للبوح وحاضناً لكل أشكال الوجع الإنساني في أدق تفاصيله ونتوءاته الداخلية؛ ولذلك لا غرابة أن تستأثر باهتمام الأديب المبدع الذي وجد فيها ضالته، فآنسَ إليها ونفض جراب قلبه وفكره.

إذا كانت الرواية عملاً سرديًّا إبداعيًّا «من أكثر الأجناس الأدبية تمرداً على التحديدات المنهجية، سواء التنظيرية منها أو التحليلية»[1]، فإن التقاءها بالعجائبي قد يزيدها تمرداً وانفلاتاً، بفعل تحولاتها المستمرة والمتسارعة، ومن ثم يكفي أن يحضر العجائبي في عتبة عمل إبداعي ما، ليحيل على الشوق والاشتياق لموضوع طريف وجذاب، فالمرء بطبعه يميل لكل ما هو عجيب وغريب ونادر، لكن العمل الإبداعي أحياناً قد يجعل المتلقي في مواجهة أسئلة لم تتمكن الأعراف والقوانين الطبيعية والأخلاق التي تتبناها الأمة والدين من الإجابة عنها[2]؛ نظراً لقدرة الإبداع على تكثيف المعاني، من خلال توظيف الرموز والعلامات، «فالمعرفة الإنسانية هي بالضرورة معرفة رمزية، ولا يستطيع أحد أن ينكر أن الفكر الرمزي والسلوك الرمزي يكونان أهم ملامح الحياة الإنسانية، وأن كل تطور حضاري إنما يعتمد على ما يعتري هذا الفكر الرمزي والسلوك الرمزي من تغيير»[3]، ومن ثم كان الإبداع أقدر من غيره على تخزين المعرفة الإنسانية، وإثارة الأسئلة المقلقة والمحيرة التي تدفع المتلقي للتفكير وإعادة النظر في جملة من القضايا التي تحوّلت بفعل الإيقاع اليومي الرتيب إلى نوع من اليقينيات والبديهيات.

وإذا كان الشعر في زمن ما، قد مثّل ديوان العرب، فإن الرواية اليوم يمكن اعتبارها سجلاً يحفل بتفاصيل الحياة العربية ومظاهرها المختلفة، استجابت لحاجة المجتمع العربي في ضرورة البحث عن أشكال تعبيرية، تكون قادرة على تجسيد حساسية جديدة أو ذوق فني جديد؛ لأن الشعر لم يعد وحده قادراً على التعبير عن القضايا المستجدة، كما أن جمهور الرواية أكثر عدداً من جمهور الشعر؛ نظراً لقدرة الرواية على الوصف الدقيق والبوح العميق بما في النفس الإنسانية من خبايا وأسرار وأوجاع، إلى جانب عنصر اللغة التي أصبحت أكثر وضوحاً في الرواية بعدما تخلّصت من قيود السجع والبلاغة الشكلية المطلوبة لذاتها، فاستطاعت بذلك أن تصل إلى جمهور أوسع من القراء[٤]، وأيضاً يمكن أن نضيف «تطور الوعي الجمالي والاحتكاك والتواصل مع تجارب الروائيين الأجانب»[٥]، وأيضاً سيادة الوعي بضرورة التخطي والتجاوز لكل الأشكال التقليدية في الإبداع الإنساني.

ارتبط العجائبي بتطور الأدب في الغرب، فهو ظاهرة جمالية وانفعالية ومعرفية، تعمل على بلورة جنس أدبي قائم على مبدأ التعارض بين الطبيعي وفوق الطبيعي، حيث يصبح كسر القواعد مألوفاً ومنتجاً لجماليات شعرية فريدة، تتخذ من الرعب وسيلة للتأثير في وجدان المتلقي الذي يتلذذ بالمرعب والمخيف[٦]، ثم هاجر هذا المفهوم إلى حقل التداول العربي، في سياق التجريب والانفتاح على الآخر، ولذلك فإن العجائبي كما تم تداوله في الغرب، لم يكن لينسجم مع العجائبي في النص العربي، فـ(الفانتاستيك) في الثقافة العربية «يأخذ بالتأكيد، طابعاً آخر من حيث الظروف والدوافع التي أنتجته، وهي بالحتم غير ظروف ظهور وتطور هذا النوع التعبيري في الآداب الأجنبية»[٧]، فقد «ولّدته ملابسات تاريخية وقيم ثقافية غريبة عن المرجعيات الذاتية والموضوعية التاريخية والحضارية المشكلة لوعي ولا وعي الإنسان العربي»[٨]، وبالعودة إلى التراث الإبداعي العربي، يتبيّن أن أدب العجيب وفن الخوارق، وابتكار المتخيل الذي لا تحده حدود، هو إبداع عربي أصيل، «يجلو ذلك عبثية الادعاءات الصريحة أو المتضمّنة التي يقوم عليها عمل باحثين مثل (تزفيتان تودوروف)، ينسبون إلى الغرب حصراً ابتكار ما أسموه الآن (الفانتاستيك)، وعبثية مَنْ يتعقّبهم من الباحثين وهواة البحث من العرب الذين يفتنهم كل غربي، منتحلاً كان أو أصيلاً»[٩].

على الرغم من أن الرواية العجائبية قد مثّلت رؤية معينة في الإبداع الروائي العربي، تقوم على الإدهاش والغرابة والتعجيب وكسر أفق انتظار المتلقي، من خلال استثمار بعض الجوانب الغرائبية في التراث إلى جانب توظيف الأسطورة والأمثال والحكم والحكاية الشعبية والسير العجائبية المشهورة، إلى جانب تفعيل ملكة الخيال من أجل إبداع نص روائي عجائبي، إلا أنها مازالت متأثرة بالرواية في الغرب، وخاصة في ما يتعلق بفن (الفانتاستيك)، أي: العجائبي بنكهة غربية، ولعل ذلك أمر طبيعي، إذا علمنا أن الرواية جنس أدبي مستحدث، لم يعرفه العرب القدماء بالشكل المتعارف عليه اليوم، وإن كان حضور القصص الطويلة وخاصة بعض السير المشهورة دليلاً على وجود السرد في الأدب العربي القديم، إلا أن الخطاب الروائي (الجديد) له مقاصد أخرى، تنسجم مع تحولات العصر وخصوصيات الإنسان المعاصر.

في ظل تراكم الكلام النقدي حول العجائبي والرواية، وانتقال النقد العربي من فهم أصول النظريات الغربية إلى تكييفها مع خصوصية المتن العربي، والبحث في التراث عن ملامح فن العجيب وجنس الرواية، يمكن القول بكثير من الاطمئنان أن الإبداع العربي في الرواية قد تجاوز مرحلة التقليد والتبعية، واستطاع أن يخلق لنفسه اتجاهاً معيناً، سمته التعبير عن البيئة العربية ماضياً وحاضراً واستشرافاً لآفاق الراهن أيضاً، الشيء الذي جعل الرواية العربية تنجح في عقد تصالح مع جمهور القراء، ويظهر ذلك في ارتفاع وتيرة الإقبال على الرواية تأليفاً وقراءةً ونقداً، مما يؤكد أن

العجائبي والرواية بعد هجرتهما من حظيرة التداول في الآداب الأجنبية إلى حقل التداول العربي قد تم تكييفهما مع البيئة الجديدة، ومن ثَمَّ، لم يعد مناسباً عقد أي مقارنة بينهما وبين نظيريهما في الغرب إلا في سياق التأريخ لجنس أدبي، سريع التحوّل والتكيّف مع أوضاع غير مستقرة، ومتأثر بجملة من التغيرات الهائلة والمتسارعة التي يشهدها العالم العربي، ويتفاعل معها الإبداع.

على الرغم من تعدد أنماط الرواية العربية، إلا أنه يمكن تصنيفها إلى نمطين اثنين: الرواية التقليدية، والرواية الجديدة، فأما الأولى فهي «نتاج رؤية تقليدية للفن والإنسان والعالم، وهي ببنائها العام وأدواتها، تعيد إنتاج الوعي السائد»[١٠]، وأما الثانية، أي: الرواية الجديدة، فهي «تسعى إلى التعبير عن العلاقات الاجتماعية القائمة، أو الإسهام في (خلق) علاقات جديدة، فهي تصدر عن وعي جمالي، يتخطى حدود الوعي السائد، ويتجاوزه إلى آفاق جديدة؛ لهذا فإن مهمة الرواية الحديثة، لا تتمثل في الوعظ والإرشاد والتعليم- كما هو شأن الرواية التقليدية- بل تتمثل في تجسيد رؤية فنية، أي تفسير فني للعالم، والرؤية كشف جديد لعلاقات خفية، ومن خلال هذا الكشف الجديد تتولد المتعة أو التشويق والجاذبية»[١١]، ويبدو أن هذا التطور في أنماط الرواية العربية راجع لجملة من الأسباب التي نذكر منها تأثر الروائيين العرب بما وصل إليهم من روايات أجنبية، سواء بلغاتها الأصلية أو من خلال الترجمة العربية، وأيضاً ارتفاع معدلات الإقبال على قراءة الرواية، إضافة إلى ما تشهده البلاد العربية من تحولات في المشهد السياسي وأثره على الحياة الاجتماعية ومواكبة المثقفين لهذه التحولات من خلال الإبداع، مما فرض على الكُتاب ضرورة التحديث والتطوير لأساليب إبداعهم من أجل الإسهام في انتشال القارئ العربي من اليومي المبتذل والسفر به في عوالم أخرى من الجمال المرعب والحيرة العظمى بمواصفات فنية ولغوية وجمالية، تجعل المرء يطرح الأسئلة ويحفر في الذاكرة؛ بحثاً عن مواطن الخلل وإشراقات النهضة المؤجلة، وفي أحيان كثيرة يترقب بشوق الرواية القادمة، لعلها تحمل بعض الإجابات، وهكذا عند قراءة كل رواية تطفو على السطح أسئلة جديدة ورؤى وآفاق لم تخطر على بال المتلقي قبل قراءة العمل الأدبي، إن هذه الخصوصيات التي تطبع جنس الرواية هي التي تجعلها حاضرة بقوة في الساحة الثقافية وتحتل مكانة مرموقة بين باقي الأجناس الأدبية الأخرى مثل الشِّعر والمسرح والقصة القصيرة والقصة القصيرة جداً.

ومن أهم أنماط الراوية التي انصرف إليها اهتمام الكُتاب المعاصرين، تحضر الرواية العجائبية بكل جبروتها وفتنتها وسحرها وجاذبيتها، باعتبارها ملمحاً إبداعيًّا، يعبر عن رؤية جمالية معينة للروائي واختياره لاستراتيجية الكتابة المشوقة والمشرقة بآفاق من الإدهاش والغرابة والتعجيب، وهي الرواية التي تتخذ من الخارق والغيبي وغير المعقول واللامنطقي موضوعاً لها، وتنهل من التراث العربي الإسلامي ما يبرر وجودها، كما تفصح عن عاهات اجتماعية وأعطاب سياسية، يتعذر البوح بها باللغة التقريرية المباشرة، فيكون الرمز والإشارة والكلام على ألسنة الحيوان والجن والشياطين سبيلا للبوح المباح وللقول المتاح في ظل منزلقات التأويل ومخاطر القراءة غير الأدبية.

لقد طمحت الكتابة الروائية العربية في تبنيها اللافت لمكونات العجيب والغريب إلى تحقيق وظيفتين: الأولى أدبية صرفة، تستمد مشروعيتها من رغبة الكُتاب في تطوير القوالب والبنيات والأشكال السردية الجامدة، وخلخلة الأنساق الأسلوبية والبلاغية السائدة، ومن ثم الإسهام في التأصيل لرواية عربية بسمات بنائية جديدة، والثانية إيديولوجية- اجتماعية، قوامها البحث عن آفاق سردية توفر مساحة هائلة للتنفيس والترميز والانتقاد والفضح، استناداً إلى خلاق وجموح، ينتهك بشكل سافر ومستفز حدود العقلي والمنطقي والاعتيادي والمألوف، مخضعاً الأشياء لمنطقه الخاص[١٢]، وهكذا نجح الروائي العربي من خلال توظيفه للعجيب في «توليد رؤية مغايرة تجاه العالم

والأشياء، تتضمن خطاباً، يرتكز على الذات والهوية والتاريخ واللاشعور»[١٣]، ويروم إحداث تغيير في واقع جامد، لا يريد أن يتزحزح عن وضع سقيم، وعندما يستحضر النقد الموازي لهذا النمط من الإبداع شروط وظروف ظهور الرواية العجائبية ووظائفها، يدرك أنها ليست شيئاً مسلماً به، وأنها ليست فوق الشبهات، ما دامت تصبو للبوح بما ليس مقدوراً البوح به في الظروف العادية لواقع عربي مثخن بالجراح والنكبات.

هكذا، تشكلت الرواية العربية باعتبارها كتابة إبداعية جديدة، «في بوتقة البحث الجماعي عن هوية عربية، وعن أنماط أدبية جديدة، قادرة أن تستوعب مستجدات المرحلة»[١٤]، وتقدم نفسها إكسيراً لواقع ملتبس ومعقد، ولا بد في هذا السياق من الإشارة إلى أن البدايات الأولى للرواية العربية لم تكن إلا تقليداً لواقع متشابك، ولذلك كانت روايةً واقعيةً، تحفل بالاجتماعي ومن ورائه النفسي والمَرَضي؛ لتعبّر عن صراعات الذات العربية في تواصلاتها المختلفة، وإن كانت هذه الرواية تمتح من الخيال ما تؤسس به جمالياتها الأدبية ومتعة النص السردي الجميل، إلا أنها «تحرص على تحقيق أكبر درجة من الإيهام بالواقعية»[١٥]، وكأنها بمحاكاة الواقع، تخلق مشروعيتها وصدقها وتؤسس لوجودها المستقل؛ مما جعلها رواية قاصرة عن البوح بأحلام الإنسان وطموحاته ورغباته الدفينة، لكنها مع ذلك، عبّرت عن مرحلة من التجريب، خلقت تراكماً معيناً، يمكن أن يسعف في فهم بعض خصوصيات الواقع العربي، وخاصة في المراحل الأولى لظهور الرواية العربية.

الحواشي:

(١) عثماني الميلود: السرد الروائي في الرواية المغربية وآليات التحديث (التجريب، التذويت، السخرية)، ضمن: الرواية المغربية. أسئلة الحداثة، وقائع ندوة وطنية عقدها مختبر السرديات، ط١ (بنمسيك الدار البيضاء: منشورات مختبر السرديات بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، ١٩٩٦م)، ص١١.

(٢) هانس روبرت ياوس: نحو جمالية للتلقي. تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب، ترجمة وتقديم محمد مساعدي، مراجعة عز العرب لحكيم بناني، د.ط (تازة. فاس: منشورات الكلية المتعددة التخصصات، العدد الثاني، مطبعة الأفق، د.ت)، ص١٠١.

(٣) نبيلة إبراهيم سالم: البطولة في القصص الشعبي، سلسلة كتابك، رقم (١٤)، د.ط (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧م)، ص٨.

(٤) شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، العدد (٣٥٥)، سلسلة عالم المعرفة (الكويت: منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سبتمبر ٢٠٠٨م)، ص٩.

(٥) المرجع السابق، ص١٣.

(٦) ينظر كتابنا: أدب العجيب في الثقافتين العربية والغربية، ط١ (عمّان: دار كنوز المعرفة، ٢٠١٥م)، ص١٤٣.

(٧) شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ط٢ (القنيطرة: دار الحرف للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م)، ص٤٤.

(٨) عبد الفتاح الشادلي: تجليات العجيب في المسرح المغربي. نماذج من العجيب السحري، بحث لنيل الدكتوراه، خزانة كلية الآداب، ظهر المهراز - فاس، ٢٠٠٥م-٢٠٠٦م، ص٩٧.

(٩) كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، ط١ (بيروت: دار الساقي، ودار أوركس للنشر، ٢٠٠٧م)، ص٩.

(١٠) أنماط الرواية العربية الجديدة، ص١٠.

(١١) المرجع السابق، ص١١.

(١٢) العربي رامي: اشتغال العجائبي في الرواية المغربية - التجربة الروائية للميلودي شغموم نموذجاً (دراسة)، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، العدد (٦)، ربيع/صيف ٢٠١٦، المملكة المغربية، ص٢٠٨.

(١٣) شعيب حليفي: بنيات العجائبي في الرواية العربية (مقال)، مجلة فصول، العدد (٣)، شتاء ١٩٩٧م، جمهورية مصر العربية، ص١١٥.

(١٤) عبد المالك أشهبون: آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة، ط١ (فاس: منشورات ما بعد الحداثة، ٢٠٠٥م)، ص١٠.

(١٥) أحمد العدواني: بداية النص الروائي - مقاربة لآليات تشكل الدلالة، ط١ (الرياض: منشورات النادي الأدبي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠١١م)، ص٣٥٢.

التجربة الشعرية وفعل المكاشفة

رشيد الخديري - المغرب

تبقى الكتابة الشعرية فعل مكاشفة ومساءلة للذات، وحين تكون هذه المكاشفة مصحوبة بالدهشة والقلق والرؤيا، فإننا لا نتوقف عن التفكير في طرق عوالم جديدة، وصقل التجربة الشعرية من منطلق الوعي بالكتابة والتسلح بالمدارك المعرفية والقرائية، «فكل تجريب جديد يحتاج إلى وعي، والوعي تسبقه قراءة واطلاع وتشرب واقتناع بالفكرة، ثم تخرج هذه الفكرة في حالة اللاوعي الطبيعية أثناء الكتابة الشعرية، وفي النهاية تشكل تيمة وصفة، تسم كل تجربة شعرية»(١). إنها لحظة الولادة أو القبض على الإشراقة الأولى للمعنى الشعري قبل الدخول إلى فضاءات بنائية، تحتضن شغبها وجنونها، فالتجربة الشعرية تتشكل من حالة شعورية أو قل هي شحنة وجدانية، تندفع بقوة لتنزف على البياض، وهذه الشحنة الحسية، تستقي مكوناتها وتجاربها من تعدد الروافد المقروئية والثقافية، وأيضاً من رؤى الشاعر للأشياء، والمناخات والطقوس اليومية للكتابة، فالقصيدة -كما يقال- تنطلق من تجربة الشاعر ومنطلقاته الفكرية، لكنها في النهاية تؤسس للغة والرؤى والدهشة، وليس ثمة غرابة أن كل شاعر يطرح تجربته الشعرية بنَفَس مغاير ومختلف عن الآخرين، ويطرح اشتغالاً آخر ونسقاً آخر للكتابة، إذ لابد للشاعر من صوت خاص، ولغة خاصة، ورؤى خاصة حتى يستطيع تجاوز الأشكال الشعرية التي تلقي بظلالها في مناخ شعري متجدد، ومتغير باستمرار، «إن الأساس في حركة الشاعر هو السعي لتقديم نصوص جديدة، مدهشة وثرية، نصوص تضيف ولا تكرر، نصوص تمتح من النبع الخلاق، الموجود في أعماق البشر عموماً، والشعراء بشكل خاص؛ لأن طبيعة عملهم تفرض عليهم الانفتاح على العالم - الداخلي والخارجي- والانشغال الدائم بالرصد والإصغاء والتأمل، وامتلاك المهارات التي تمكنهم من اصطياد لحظات الفيض الباطني والسيطرة على اللغة بهدف استغلال طاقاتها وترويض إيحاءاتها، والتمكن في النهاية من تقديم عمل إبداعي، يفاجئ المتلقي ويدهشه، ويثري نظرته للعالم، وإحساسه بالوجود»(٢)، وهذا الانشغال الدائم بالرصد والإصغاء، يمنح التجربة الشعرية مزيداً من النضج والاندفاع نحو تحرير القصيدة من طابعها الجامد، المستغلق إلى طابع رؤيوي أفّاق؛ «لأن الرؤيا هي جسد القصيدة»(٣)، ولا يمكن للشاعر أن يكون بهذا القدر من التبصُّر والتوحّد مع الأشياء وما يتيحه العالم من فرص اقتناص إشراقات

القصيدة ومجاهلها دون ذوبانه وتوحدّه المطلق مع الرؤيا بمعناها الاستيهامي الحلمي؛ لذلك فإنّ شعر الرؤيا يرتقي بالذات ويتلذذ بكل ما هو جمالي، بقدر ما «يرفع النقاب من البداية عن كل شيء، عن كل ما نتناوله ونتداوله بعد ذلك في لغتنا اليومية الجارية»[٤]. فالرؤيا الشعرية وما تمثله من قمم إبداعية تتصادى وتتنامى في حضن التجربة عبر فضاءات تكشف الثاوي والخفي في الدواخل، وهذه الرؤى توطد الصلة مع الشاعر وتعمق من نظرته للأشياء المحيطة، بالعالم الخارجي، بالتحولات المجتمعية والشعرية، «ولا يمكن لصلة الشاعر بعالمه أن تكون بهذا المستوى إلا إذا كان مسكوناً برؤيا حقة، تتيح له تمثل العالم والانغمار فيه، والتفاعل معه تفاعلاً داخليًّا وهاجاً»[٥]. من هنا، كانت الرؤيا أحد الروافد الأساسية في إغناء التجربة الشعرية، ومدها بالعمق الذي تسعى إليه، لا معنى للقصيدة دون أفق يكشف لها تلك المعاني الثاوية في الأعماق.

لاشك أن الشعرية العربية تمر بانعطافات وتحولات عسيرة في وقتنا الراهن؛ لأن الكثير من كتابها يفتقرون لأبسط شروط الممارسة الشعرية، والخلل واضح: فعل الإدهاش مغيب، أو نقول متحجب وراء ذائقة شعرية معطلة، وغياب مشروع شعري متكامل الرؤى. دعونا نتساءل: هل القصيدة العربية الراهنة تعيش أزمة تلقٍّ ونقد؟ إن كانت أزمة قراءة، فتلك معضلة لا تخص الإبداع الشعري وحده، بل كل الأجناس الإبداعية الأخرى، ألا نجد أنفسنا منجذبين لشعر المتنبي وطرفة بن العبد وأبي تمام وغيرهم رغم مرور كل هذه السنوات؟ ألا تغرينا غنائية محمود درويش، وغموض أدونيس، وعمق محمد بن طلحة وتفاصيل سعدي يوسف؟ إنها الرؤيا كفعل يعمق التجربة بما فيها من حالات قلق وإدهاش، وطاقات تفجيرية، وسعي حثيث نحو اقتناص جوهر الأسئلة، «أجل، إنّ أحداً لا يستطيع أن يلغي الشعر؛ لأنه بذلك يلغي الإنسان، من يقول ذلك هو أشبه ما يكون بالقنبلة النيوترونية التي تبيد الناس، كما تبيد الحشرات، وتبقي الأشياء على قيد الحياة»[٦]. والمتأمل للراهن الشعري العربي الآن؛ قد يلحظ ذلك التّكلّس الذي يطبع الكثير من النماذج الشعرية، وفي اعتقادي أن التّناصيّة السَّلبية، والاجترار، وغياب الرؤيا، هي من الأسباب التي جعلت القصيدة تسقط في التَّهلهل والضَّعف، وقلَّما تجد شاعراً بفتوحات رؤيوية خلاقة إلا ما ندر أو سقط سهواً في بحر الأسئلة العميقة.

«إنّ افتقار الشاعر الحديث إلى رؤيا شعرية تميزه، وتجعله هو نفسه دون سواه، قد أدى إلى هذه النتيجة المدمرة: ضياع التفرد وفقدان النبرة الخاصة في معظم الشعر الذي تكتبه الأجيال المتأخرة، لقد تناثرت شظايا الأسيجة، وتداخل دخان القرى، وامتزجت الحقول بعضها، فما عدنا نفرق بين قصيدة هذا الشاعر وقصيدة شاعر سواه، ما عاد في وسع القارئ كما كان سابقاً، أن يميز ما يقرأ»[٧]، وكان من الطبيعي أن تفشل هذه النماذج في ترجمة تلك الشحنات الانفعالية إلى رؤى، تتحول إلى نهر متدفق من الجمال والإبداع، غير أن ما يجعلنا ننظر إلى الراهن الشعري بنوع من الابتهاج هو هذه الحركة التي تعرفها الساحة الثقافية، وتعدد التجارب الشعرية وكثرة الإصدارات. وإذاً، «ينبغي أن يمشي الشعر في الظلمة ويعثر على قلب الإنسان، على عيون المرأة، على المنسيين في الطريق، هؤلاء في

ساعة حالكة أو في عرض ليل تشغله النجوم؛ يحتاجون إلى الشعر، ولو كان بيتاً واحداً»[٨]. وبعد، فالتجربة الشعرية كفعل مكاشفة، وكرؤيا مجسدة تعبيريًّا في منجز نصي، لا بدّ لها من النضج الكافي، ومرورها بكثير من المنعطفات، حتى تحقق ذاك الترابط الخفي بينها وبين الشاعر، ولتحقق ذلك؛ لا بدّ من اختمار التجربة والوعي المستمر، بقيمة فعل الإبداع عبر سلك طرق المكابدة والأناة والدُّربة؛ لأن صنعة الشعر ليست عارضاً طارئاً أو خاطراً عابراً - كما يعتقد البعض- بل لا بدّ من العذاب المزدوج، حسب تعبير علي جعفر العلاق، وهو معرفة المعاناة ومعاناة المعرفة، ثم لا بدّ لهذه التجربة الشعرية من إحساس كامل بجدوى الكتابة والاحتراق والتوحد بالألم، ومن الطبيعي أن تكون هذه التجربة بحجم الفجيعة والأنين قبل القبض على الإشراقة المجنحة، ومحاولة هتك حجب النص الشعري بكل سعة صدر وقدرة على التخييل وضبط اللغة وبناء شامل للمعنى والعزف على وتر التحزن والتفجع.

يؤسس النقد بوصفه عملية إبداع ثانية لخطاب ضاجّ بالصخب وبالاندفاع إلى الوراء، بدل النظر بعمق للنص الشعري والنفاذ إلى دواخل التجربة، «وربما سيظل هذا الصخب النقدي فترة طويلة مشتعلاً بالوعود تارة والانبهار بالمناهج الجديدة تارة أخرى»[٩]. وندرك مسبقاً أن الجهاز النقدي منذ إواليته الأولى قد جَنّد كل طاقاته من أجل الحفر في أعماق النص الشعري، وإن بدا (بدائيًّا)، لكن على الأقل كانت له الجرأة على مساءلة النص أمام ما نراه الآن من عجز على تمثل التجربة الشعرية، والغوص في ثناياها التعبيرية والجمالية، «وإذا رجعنا إلى واقعنا الثقافي سرعان ما تبرز أمامنا مفارقة غريبة أن هذا المفهوم شأنه شأن القصيدة التي أسند إليها ما يزال هو الآخر رجراجاً، يستعصي بدوره على التحديد والضبط»[١٠]. والواقع أن الممارسة النقدية مازالت لم تتخلص بعدُ من المقولات القديمة رغم التحوّل في الشعرية العربية سياقاً ودلالة ومنجزاً نصيًّا، وهنا تطرح إشكالية الأصل والامتداد في التعاطي مع النص الشعري ووضعه في مجهر النقد، وضرورة الخروج من تلك (الرقعة الضيقة) والنظر إلى المعنى الشعري بمرآة شفافة، بدل التعثر بالأهواء والنظريات الجوفاء، ثم إن هذه الرحلات المتوالية إلى المناهج الوافدة لن يخدم بتاتاً النص الشعري؛ لأنه نقد مبني على حالة من الانبهار وليس حالة تفاعل وتلاقح. صحيح أن هذه التيارات الجديدة أضافت لجهازنا النقدي آليات اشتغال جديدة، لكنها أكدت فشلها الذريع - على الأقل- في تعاطيها مع التجربة الشعرية المعاصرة كتجربة في حاجة ماسة إلى أفق نقدي متصل بطقوسها وأهوائها ومنطلقاتها. ومع ذلك، فلسنا ضد هذه النظريات الوافدة من الغرب، فهي حق مشترك بين الآداب العالمية وتتصل بجذور الإنسانية، «فسنَّة الله اقتضت أن يكون لبعض الحضارات السؤدد الحضاري في مقابل خمود البعض الآخر، وذلك لفترات زمانية محددة، ثم تتبدل الأدوار ... وهكذا، مع الأخذ بعين الاعتبار أن سنَّة الله - التَّدافعيَّة- اقتضت أيضاً - لكي تتحقق- أن تشكل الحضارة الإنسانية في مجملها سلسلة مشتركة الحلقات بين الأمم، بحيث تحمل كل حضارة بين طياتها مبدأ الأخذ من سابقتها، والعطاء

للاحقتها؛ وبذلك تتحقق منظومة التكامل الإنسانية»[11].

لكن على هذا النقد أن يراعي ما أمكن (خصوصية) النص الشعري العربي، ووضعه في سياق الحركة الثقافية، وفي صلب التحولات الكبرى التي تعرفها الشعرية العربية، ونعني هذا ضمنيًّا أن يكون النقد داعماً للتجربة، ومقيماً في تربة النقد العربي، ومحدداً لمسار النص الشعري دون إغراقه في بحر من النظريات، ومحاولة إلغاء ذاك التشوف الحدسي الذي يصبو إليه، وفي ذلك فاعلية أكثر، دون احتفاء بوصفات منهجية آتية من تربة غير تربتنا العربية، وأفق مغاير للأفق العربي، وهذا يتيح لنا فرصة وضع النص في صميم الانشغال التأويلي النقدي، ففي التأويل تجاوز الظاهر المعلن إلى الباطن الثاوي في مجاهل النص، وكشكل من أشكال الحوارية مع التراث واشتراطات الحاضر.

وبهذا يمكن أن نخرج نقدنا من جموده ومن سجن النظريات الوافدة، وأن نسهم في تأصيل مذهب نقدي نعطي فيه أكثر مما نأخذ، متفاعل ومندمج مع ما ينتج هنا وهناك، بدون تحرج، ولا خوف من رهن مشهدنا النقدي في بوتقة النقل أو الرفض أو التوفيق.

قلنا: إنّ النقد مسكون بحدة الاندفاع نحو تبني النظريات الوافدة دون مراعاة خصوصيات الشعرية العربية في وقتنا الراهن، من جهة، «ومن جهة أخرى لم تكن هذه الاتجاهات أو المناهج النقدية وليدة طفرات مفاجئة، بل كانت تموجاً مترابطاً في نهر طويل من تدافع الإنجازات وتناميها في حقلي العلوم الطبيعية والإنسانية وكانت - كما رأينا - إصغاءً ذا دلالة لتحولات اجتماعية وسياسية وثقافية هادرة»[12]، بمعنى أن هذه النظريات الغربية لم تسعف النص الشعري، ولم تحاول مجاورة روحه وثقافته وطقوسه، لقد كانت تخاطب فيه الخارج دون ارتطام مباشر ومربك مع الداخل لا غير.

الحواشي:

(١) طاهر العميري: المغامرة الشعرية في تجربة حمود الحجري، مجلة نزوى، العدد (٧٧)، يناير ٢٠١٤م، ص٢٩١.

(٢) فتحي عبد السميع: استطلاع عن أزمة الشعر العربي، إعداد سعيد بوكرامي، مجلة الجوبة، العدد (٤٢)، فبراير ٢٠١٤م.

(٣) حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، د.ط (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩م)، ص١١.

(٤) مارتن هيدجر: في الفلسفة والشعر، ترجمة وتقديم الدكتور عثمان أمين، ط١ (القاهرة: دار الثقافة العربية للطباعة، ١٩٦٣م)، ص ٩٦.

(٥) علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ط٣ (بغداد ، عَمّان: دار فضاءات للتوزيع والنشر، ٢٠١٣م)، ص١١.

(٦) أنظر: حوار مع الشاعر السوري عمر أبو ريشة، الملحق الثقافي لجريدة العلم، المغرب، العدد (٨٦٠)، ٣ يونيو ١٩٨٨م، نقلاً عن أورينت برس.

(٧) في حداثة النص الشعري، ص١٧.

(٨) بابلو نيرودا: كتاب اعترافات، نقله إلى العربية أحمد بن شريف، الملحق الثقافي لجريدة العلم، المغرب، العدد (٨٦٠)، ٣ يونيو ١٩٨٨م.

(٩) علي جعفر العلاق، من نص الأسطورة إلى أسطورة النص، ط١ (بغداد، عَمّان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، ٢٠١٠م)، ص٧.

(١٠) محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، ط٢ (تونس: دار سراس للنشر، ١٩٩٢م)، ص١٨.

(١١) خالد حربي: أسس العلوم الحديثة في الحضارة الإسلامية، منشورات المجلة العربية، الرياض، العدد (٢٠٤)، ذو الحجة ١٤٣٤هـ/ أكتوبر ٢٠١٣م، ص٩.

(١٢) من نص الأسطورة إلى أسطورة النص، ص١٧.

حميمية الكتابة: الكتابة والنقل

ألان غليكوس*

ترجمة: محمد الإدريسي - المغرب

لماذا نكتب؟ عن ماذا يتحدث الكُتاب؟ ما هي خصائص هذا النوع من التلاقي بالكلمات؟

يخبرنا الكاتب بأن «اللغة تصبح منتجاً للألغاز بمجرد استخدامها»، إنها تفتح لنا أبواب الأسرار والألغاز...

أود أن أشاطركم بعض الأفكار التي تبادرت إلى ذهني حينما سئلت حول الأسباب التي دفعتني إلى الكتابة. بطبيعة الحال، أنا واثق بأن هناك أسباباً عديدة ومتنوعة، لكن أحدها برز بقوة بمناسبة مشاهدتي لفيلم أنجز حول عملي على قصة والدي، ذاك الرجل ابن آسيا الصغرى، الذي غادرها سنة ١٩٢٢م وحكم عليه بالنفي. عندما أتيحت لي الفرصة لمشاهدة الفيلم في صيغته النهائية، وجدت نفسي أتساءل عن مجموعة من الأمور.

لقد كنت ألتمس إجابة لمحاوِري حول معنى الكتابة: إنها دائماً وأبداً (لعنة) وعادة مزعجة أن تكتب، وهذه اللعنة والعادة المزعجة هي التي تدفعك إلى أخذ ورقة بيضاء كمرآة. تفكر وفي الوقت نفسه تفكر، أقول لنفسي: كم من الوقت سأقضيه في هذا (التمرين المزدوج) في أحسن الأحوال، من أجل أن أخط كلمات على الورق وأقدمها للزملاء والمقربين، كي ينيروا لي الظلمة التي تعتري وتهدد حواف وجودي؟.

عندما نتحدث عن الكتابة، عن ماذا نتحدث؟

هل نتحدث عن الكتابة-المنفذ؟ نقول ما على القلب أو يخالج القلب. نسلط الضوء على الجزء الداخلي العميق من أنفسنا ونطلق العنان له. وكما قال الشاعر الألماني (ينغبورغ باشمان / Ingborg Bachmann): «يجب على الكتاب أن يكون شبيهاً بالفأس التي تشق (البحر المتجمد) داخلنا». كثيراً ما كنت أسمع القراء يقولون عني بأنني أكتب هذا الكتاب أو ذاك من أجل الترويح عن نفسي: الكتابة مثل

السيلان، لكننا نجد أن الأدب ليس للشكوى أو الاحتجاج، ولا يصف بل يكتب. وعلاوة على ذلك- ومثله مثل العلم- يعمل دوماً على (كتابة) واختراع الوقائع وليس وصفها. عندما نستخدم الكلمات، نجد أنفسنا في حقل الاختراع. في الحقيقة أحب كثيراً فكرة (أوسكار وايلد / Oscar Wilde) التي مؤداها أن هناك حقيقة أعمق في الفن أكثر من الطبيعة، وأن الحقيقي ما هو إلا تقليد شاحب للفن؛ لذلك عملت على تطوير هذه الفكرة بشكل كبير في روايتي الأخيرة (Nunca más).

هل نتحدث عن الكتابة/الرسالة، تلك التي تجعل مطالبنا تتكشف أمام الآخرين- كما لأنفسنا- حول حقيقة يجب قولها؟ كما قال (جان غرانييه / Jean Granier)، في (فن وحقيقة / Art et vérité)، أحرزت فلسفة الفن تقدماً كبيراً في اليوم الذي أجّلت فيه الفكرة القائلة بأن الفن وجب أن يحمل رسالة، لتحل محل إشكالية اللغز الذي يكتنفه. إن الحقيقة تتكشف بشكل (مقنع)، والأدب لا ينتج أي رسالة، بل الألغاز فقط. أتذكر جيداً أنني عندما كتبت أول كتاب لي (قصة والدي)، كانت الجملة الأولى التي بدأت بها: «كان يجب على هذه القصة أن توجد»، في حين بدأت في روايتي (اذهب إلى الشيطان /Aller au diable- ٢٠٠٧م) بـ «في الواقع، أنتوني يدعى غوستاف، أو ربما فرانسيس»؛ لذلك ترون أننا نغوص في عمق الغموض، ليس الغموض بالمعنى البوليسي، ولكن بالمعنى الذي تصبح معه اللغة لغزاً، وتنتج الألغاز بمجرد استخدامها.

مرة أخرى، وعندما نتحدث عن الكتابة، هل نتحدث عن الكتابة/النقل، تلك التي تضمن لنا المرور السلس بين دواخل وخوارج الذات، وبين الذات والأجيال المستقبلية؟ تصبح الكتابة (انجلاء وتبيناً) حينما يكون الكتاب وحده الذي يقدم شيئاً من (الخلاص) لأولئك الأحياء.

قلت: (لأولئك الأحياء) ولم أقل: (لأولئك الذين سيعيشون)، أو (سيحيون)؛ لأنني إذا كنت أكتب منذ مدة طويلة، بحيث أكاد أفقد أصالتي، فيمكنني أن أحدد تاريخ أول منشور لي وأول لقاء لي مع القارئ والعموم، بشكل دقيق. كانت ابنتي تبلغ من العمر ست سنوات، حينما تمكنت من تعلم القراءة. وأتذكر أنني أهديت لها هذا الكتاب الأول. لكن، لماذا نهدي كتاباً لشخص ما؟ ما المعنى الذي يضفيه ذلك على (جسم النص)؟ أتذكر أيضاً لحظة فتحها للنموذج الأول من الكتاب ورؤيتها لاسمها على الصفحة الثانية؛ بدت سعيدة للغاية. وبعد ذلك، وحينما اكتشفت أن اسمها سيطبع في جميع النسخ، ظهرت على محيّا وجهها خيبة الأمل: «إنه أمر غبي، تقول لي، الكل سيرى ذلك!». لم يكن الإهداء المطبوع سوى عملية نقل أسري، لكنه أكثر من ذلك،

شيء آخر، بالنسبة لابنتي. في رأيي، يتعلق الأمر بفعل كان يجب النظر إليه ضمن تاريخ الأدب. الكتابة لا تكفي إذاً؟ والمخطوطات الحميمية والسرية لا تكفي أيضاً؟ يجب أن يكون هناك كتاب. كما قالت لي إحدى الطفلات الصغيرات في إحدى ورشات الكتابة: «عندما ننشر فنحن ننشر كتابا».

القول في علاقته بالواقع:

قد تكون ابنتي على صواب. كنت أكتفي بقراءة نصوصي بنفسي، معتقداً أنه علي أن أنذر نفسي لكتاباتي. كنت أعتبر أنه حينما تقول لشخص مقرب (خذ، اقرأ هذا)، أو تترك مسودة أو مخطوطة العمل بين يديه، فذلك أمر غير مناسب وفي غير محله. ثم جاء موعد النشر خارج المجال الخاص، نحو العموم، وخطر ببالي أن الكتابة للذات، لكي تلعب دور الوسيط المساعد على الوصول إلى العالم، وجب أن تمر عبر الأجنبي: نظرة الناشر الحكم، الاحتكام إلى قواعد وقوانين جنس الكتابة من أجل المصادقة النهائية على العمل وشرعنة الأسرار التي أؤتمنت عليها. يعد الناشر إذاً بمثابة موثق لوصية أدبية. ربما اعتقدت بأنني أعمل على نقل أسراري العائلية: كتبت عن موت أخي، وكتبت حول القصة التراجيدية لوالدي الذي أقصاه التاريخ، وحول أمي المتوفاة التي تكشف لنا كما لم نتخيلها، وكتبت حول علاقتي الحميمة مع الجسد وما يحيط به. تمر الكتابة عن كل هذه الأشياء عبر ورقة بسيطة، تصف ما لا يقبل الوصف، وتنقل الشجرة الجينالوجية للممنوعات، والمآسي، والسخافات، بل حتى الفضائح.

في حقيقة الأمر، ليس هذا ما عليه الأمر. يعمل ممر النشر على تثبيت الكتابة ضمن سياق تاريخ آخر، ليس بالضرورة تاريخنا الشخصي، وهو تاريخ الأدب. إن ما يهم في الرواية، ليس الحديث عن الموضوع المتناول بالضرورة، وليس القصة التي نروي، بل الطريقة أو ما نسميه بـ(الأسلوب)، حيث إن العلاقة مع لغتنا هو ما يشغلنا، في إطار البحث عن إعطاء النص طابعه الكوني والشمولي. يظهر إذاً الطابع المثير لهذه العلاقة المعقدة، والغامضة، أو حتى الصراعية، بين النص الحميم والنص العمومي، وبين النقل الأسري والنقل الأدبي؛ طبعاً، إذا أعطينا لهذه الكلمة الأخيرة معنى أعمق.

إن الكتابة بالنسبة لي هي الحفاظ على نوع من العلاقة مع الواقع وصناعة وجهة نظر (خاصة) حوله؛ الواقع بما هو عليه، من خلال وجهة نظر وحيدة. لكن، مع ذلك، ليس هذا ما هو عليه الأمر حقًّا: كل ما يمكننا إدراكه من خلال الكتابة لا يعكس الواقع، ولكن طبيعة العلاقة التي تربطنا به، أو- بتعبير أدق- قدرتنا على إدراك هذه العلاقات، من خلال الكلمات. لقد فهمت - على مر السنوات- أن ما أنقله عبر الكتابة هو في نهاية المطاف وجه واحد من أوجه اللغة المتعددة.

إن ما تنقله الكتابة، ينكشف بشكل ساحر وغامض، وأعني بذلك الواقع غير القابل للنقل، ونطاق الحلم، حيث تصبح الكتابة حاملة لواقعية أكثر من النطاق المفترض أنه حقيقي. لا يتعلق الأمر هنا بقصة عائلتي التي نقلتها إلى ابنتي، بل بالواقع العميق والضروري للكلمات. هذه الكلمات الصديقة والخائنة، والميسرة والملزمة في الآن نفسه: نسج قصة من شظايا، أجزاء من سلسلة، وأواني منزلية.

كما يقول والدي، فإن الكاتب هو مرتق الأواني والخزفيات؛ لذلك تجدني أستعير هذه الصيغة في إحدى قصصي: «يسأل الأب ابنه: ماذا يفعله الكاتب؟ أنت كاتب، يجب أنت تعرف. إنه يُجمّع القطع، الشظايا والذكريات، وآثار ما قبل الانكسار. وبعد ذلك، عندما يجد أن قطعة ما مفقودة، يخترع واحدة لتظل الذكريات مترابطة مع بعضها البعض داخل قصة، أو كتاب. هذا ما تفعله (يقول الأب)، وهذا ما أنت عليه يا بني، مرتق أواني وخزفيات... لذلك يا بني، أصلح بقدر ما تستطيع، واخترع القصص، فهذه الأخيرة أشبه بالغراء الذي يُجمع بين الأجزاء»[1].

الكتابة بين التلاعب بالحقيقة والذاكرة:

توصلت إلى فهم أن الأسرة تحتاج إلى الغراء من أجل أن تتجمع عناصرها، وأنه علي أن أتخذ موقفاً ما من أجل الحفاظ على استقامة هذا الصرح الثابت.

لابد وأن للأب الذي لم يسبق له أن ذهب إلى المدرسة العديد من الموارد والمصادر الأخرى. أتذكر لحظات تأليفي لكتاب حول قصته، وهو كتاب موجه للأطفال، ونزوحه القصري من آسيا الصغرى سنة ١٩٢٢م. في ذاك الوقت، طردت عائلتي وقتل جدي؛ لذلك عملت في هذا الكتاب على ابتكار قصة صداقة بين أبي وشاب تركي يدعي (عصمت)، بغية الحديث عن (الأمل) وتبيان أنه يمكننا أن نُحَب ونُحِب رغم اختلاف الأديان، واللغات، والأعراف. في إحدى الأيام، اتصلت إحدى بناتي بجدها، بمجرد قراءتها للكتاب، وسألته: «لم تخبرنا من قبل بأنه كان لديك صديق تركي. هل هذه القصة حقيقية؟» فرد أبي: «بطبيعة الحال إنها قصة حقيقية». استمرت المحادثة بينهما لوقت من الزمن، وهو يوضح لها بأنه كذب عليها، حتى لا أتحول أنا نفسي إلى كاذب عليها. وهكذا، أتت القصة الحقيقية، كما سردناها، كعملية ترميق وربط شظايا أدب خاص، وترصيع لفسيفساء (قصصي) ظل متناثراً. نجد أن الكتابة الروائية أيضاً تتلاعب بالحقيقة؛ لذلك، حتى وإن كانت التفاصيل غير حقيقية، لا بد أن تكون الكلمات المستعملة دقيقة، من منطلق أن دقة الكلمات هي التي تنير لنا الطريق حينما نقرأ وليس المصباح الذي يعلو رؤوسنا، حيث إنها تجعل الأشياء مرئية، لكنها ليست دوماً قابلة للقراءة. لقد خبرت هذا الأمر في مواجهة اللغة مع الواقع المزعوم. إذاً، أي وقائع

وأي قصة سأنقلها؟ لا شيء من هذا، بل الكلمات بطبيعة الحال! الكلمات وحدها التي تُبتكر، وتُرتب لبناء المعنى. تسلط الكلمات المستعملة في الحياة، التي تدون على الورق، الضوء على فعالية اللغة المادية ونجاعتها في سرد الحقيقية.

أود أن أضيف، أنه خلال طفولتنا، أبقانا والدي بعيدين عن لغتنا، وأصولنا وتاريخنا المأساوي. ومثل جميع المهاجرين خلال تلك الفترة، أراد والدي أن يجنبنا عقوبة مزدوجة، من خلال جعلنا بكل بساطة فرنسيين «نجحوا في الاندماج» كما يُقال اليوم. لكن الكتابة، التي التزمت بها، عملت على اجتثاث هذه المخاوف، والأسرار، وهذا الخزي. لقد تعلمت اليونانية وكتبت رواية (حدثني عن مانوليس/ Parle-moi de Manolis)، كرحلة افتتاحية نحو أرضي الأصلية. خلسة، ودون أن أدري، صرت يونانيًّا، حيث استطعت أن أجعل أجزاء من (يونانيتي) تطفو على سطح أوراقي، في حين اعتقد أبي أنها قد محيت، ولا يمكن نقلها، مثل أولئك الرجال الذين عادوا من معسكرات الاعتقال وعملوا على إخفاء الأرقام الموشومة على أذرعهم أمام أطفالهم طيلة سنوات. كان أبي يقول لي بأنه كان خائفاً من أن أعتقد بأنه كاذب. حينما ذهبنا إلى تركيا، بعد أزيد من خمس وسبعين سنة على المأساة، لم يتردد في أن يقول لي: «هل ترى، إنني لا أكذب». في الحقيقة، لم تكن رحلة جغرافية بقدر ما كانت رحلة في ثنايا الروح. هل يمكن اعتبار الرحلة كتابة؟ إنها قابعة فوق الخريطة أكثر منها في المجال، وفي النظر إلى الخريطة أكثر من الخريطة نفسها، وفي الكلمات التي تقولها النظرة أكثر من النظرة نفسها.

لهذه الأسباب جعلتني الكتابة يونانيًّا قدر المستطاع، وحولتني إلى حاوٍ للكلمات التي تشكل الذاكرة.

كلمات الحياة وكلمات الكتابة:

ضمن هذه المرحلة من حياتي، أود أن أتوقف لأعيد توضيح نقطة أساسية. قلت سابقاً بأن الكتابة أداة لغوية، أداة للتعبير/قول، علاقتي مع الواقع، وليس العلاقة في حد ذاتها. أود أن أشير هنا إلى أنني لا أكتب لأحكي قصة، بل أكتب؛ لأن الواقع الذي أعيش فيه ينفلت مني عبر الكلمات، بشكل شبيه بالحبار الذي يفرز الحبر لإخفاء نفسه وحمايتها: أنا أيضا بدوري أفرز حبري الخاص.

لجعل نفسي مفهوماً، إليكم المثال التالي: عندما توفي أخي، كان موته أكثر من عادي في هذا العالم. كان مصاباً بمرض السرطان، وقاوم المرض لمدة سنتين وفي النهاية، كما هو الحال مع جميع الموتى، تمكن منه في الأسبوع الأخير. خلال هذا الأسبوع، حاولت ما أمكن

التقرب منه قدر ما استطعت، وكنت أصحب والدي يوميًّا إلى المستشفى. وفي يومه الأخير، رنَّ الهاتف في تمام الساعة الثالثة صباحاً، ولم يكن لديَّ أدنى شك بأن الأمر يتعلق بوفاته. نهضت من فراشي، من دون أن أجيب على الهاتف، وارتديت ملابسي، واستقليت سيارتي وغادرت صوب المستشفى. والمثير للدهشة، أنني أعيش في هذا المنزل لأزيد من عشرين سنة، وهذه أول مرة في حياتي أقوم بهذه الرحلة في هذا الاتجاه في مثل هذه الساعة. في العادة، وفي تمام الساعة الثالثة صباحاً، أكون قد عدت إلى البيت. قلت لنفسي، هناك أيام ليست كباقي الأيام، هناك أيام تبدأ رأساً على عقب، وهذا يوم منها. أثناء السياقة، لا أتذكر أنني كنت أميز بين إشارات المرور الحمراء أو الخضراء، الكل كان مقلوباً رأساً على عقب. ثم بعد ذلك، جرت الأمور وفق التقاليد، بدءًا من تقرير الوفاة، وتحضير الجسد، ووضعه في النعش... إلى دفن الفقيد بحضور أفراد الأسرة الذين جاؤوا من بعيد والتفوا حول البوفيه، وعندما خف الضجيج، وتفرق الحشد، وجدتني وحيداً في مواجهة الحياة. إن ما أحكيه لكم يبدو شائعاً وعاديًّا للغاية، وربما عايشه الكثير منكم مرة على الأقل في حياته. بدأت عبارة «هناك أيام ليست كباقي الأيام» تشغل تفكيري، حيث بمجرد جلوسي على مكتبي، عكفت على كتابة أزيد من ثلاثين صفحة، وأدركت بلا وعي أنني دوَّنت كل تفاصيل الأيام الثمانية الأخيرة من حياة أخي. كان من الممكن أن أسجّل الدقائق الأخيرة للحظة الوفاة، لكنني فضلت أن أدون لحظات احتضار أخي، بكل تفاصيلها، بما في ذلك الأرقام المدونة على الشاشات التي تشير إلى مستويات الأوكسجين...إلخ. كتبت في أعقاب هذه المحنة، وأرسلت النص إلى صديقين مقربين، الناشر وطبيب صديق كان قد عايش حدثاً مماثلاً وصاغ نصًّا في شكل حواري؛ تكريماً لأمه. عبر الصديقان عن إعجابهما بالنص، لكنهما وجداه خالياً من أي نفس وأي (أوكسيجين). في نظرهما، لا يمكن لهذا الشكل أن يصلح للنشر ككتاب. لا أنكر أنني استحضرت فكرة الكتاب؛ لذلك عملت على إدخال نفس جديد على النص: فعندما يكون جو الغرفة لا يطاق، نفتح النوافذ، ونهم بالخروج؛ لذلك كان عليَّ أن أخرج، وأبعث الروح فيها، وأنقل المحنة نحو الخيال، لكن ما جعل هذا الانتقال ممكناً هو أنني أدخلت الحركية على النص، حيث إن ما أسهم في تصريف الكتابة هي الكلمات نفسها، وليس الحدث، ولا المشاعر، ولا علاقتي بالحدث، وإنما تلك الكلمات التي «استطعت إفرازها مثل الحبار». لقد ابتكرت للراوي صديقاً، أو رفيقاً وأخويه. لقد سمحت لي هذه الغرابة الشديدة للشخصيات بأن أحرر نفسي من عاطفة صارمة وشديدة، وفي الانطلاقة العملية لفعل الكتابة.

أود في الأخير أن أسرد قصة أخرى، حول الكيفية التي بموجبها كتبت رواية (À proprement parler)، وعايشت عن قرب الحوار بين الكلمات والحياة وبين الأدب. في إحدى المرات، وضمن عشاء عائلي، خاطبتني إحدى شقيقاتي قائلة: «لا أذكر

أنني رأيتك تغتسل». بطبيعة الحال، كنت في البداية مستاء من هذا الاعتراف، لكنني أدركت بعد ذلك أن هذه العبارة نابعة أولاً وقبل كل شيء من حس رهيف. وبعد ذلك، رددت قائلاً: «لا أذكر أنني رأيتك تغتسل»، وكررت ترديدها عدة مرات حتى أصبحت العبارة الأولى للكتاب. إذا كان علينا أن «نعيش في وئام مع الشك، ونواجهه بالأسئلة التي نملك»، فإن ذلك ينطبق أيضاً على اللغة، حيث تفرض ضرورة القبض على جملة من اليومي وتحويلها إلى مغامرة أدبية. دوماً ما كانت تنبع كتابتي بهذه الطريقة، من خلال (نهب) الحياة، ونهب الآخرين من أجل إثراء ما أسمعه في كلماتهم. هكذا إذاً بدأت كتابة مؤلفي: هناك ضرب من ضروب جنون العظمة الأدبية تجتاح البطل بعد أن اقتنع بأن النساء قد تآمرن ضده من أجل أن يغتسل. يظهر البطل متعقلاً، وقوراً، وهادئاً، ينتهي به المطاف إلى تحليل مختلف جوانب حياته وعلاقاته مع الآخرين والعالم من خلال (جملة واحدة). من أجل بضع كلمات نُطقت في أحد الأيام في وجوده، ترسبت في ذاكرته، خلال طفولته ومراهقته، فكرة عدم الارتياح للسكن ولكل شيء! لا لسبب سوى أنه وفي إحدى الليالي قيل له: «لا أذكر أنني رأيتك تغتسل».

كان من الممكن أن ينتهي كل شيء في تلك اللحظة، لكن الحدث سلط الضوء على التداخل بين الواقع والخيال، أو على الأقل كيف يمكن للغة الأسرة أن تخترق كتابتي، وتلمعها، وتجعلها أكثر واقعية. كانت الأمور تسير على طبيعتها، بعد أن أرسلت المخطوط إلى الناشر، ومرت الخطوات المعتادة للنشر بشكل اعتيادي، قبل أن يظهر حدث لم أستطع مقاومة إضافته في الخاتمة، وتجدني أسمح لنفسي بسرده هنا:

في سبيل الختم:

«اعتقدت أن الأمر قد انتهى، وأنني فرغت من النظافة، والأوساخ، وعبارات أختي وبخاصة تحرش النساء. ظننت أنني نبشت في ماضي شذرات التمرد، تلك التي نسعى لإخفائها وتمويهها. وكنت أعتقد أنني أستطيع أن أستحم في سلام، لكن بعد كتابة هذه الصفحات، ما الذي يمكن أن يحدث حول هذا الموضوع؟ لقد أقفل الملف، وطويته بين يدي، بشكل لا يخلو من بعض المتعة، ووجب تصحيح الأوراق ومراجعتها: كان يمكن لأمي أن تخبرني بأنني أقوم بالأمر الجيد، لكن ليست أمي الحالية، أو أختي أو أي أحد.

لقد اقترب الشتاء، وقد قدمت ابنتنا اليوم، وأخذ لها شقة خاصة، من أجل أن تستعيد بعضاً من ذكرياتها حينما كانت تذهب إلى المدرسة، وحينما كنت أنتظرها لتخرج منها وأصطحبها للمنزل. لقد فتحنا الصندوق الخشبي الكبير من أجل إصلاحه حتى لا يتحول إلى كومة من نشارة الخشب، وأخرجنا بعض الدفاتر، والتصاميم، والرسومات وبعض المجسمات الورقية وعجيناً مملحاً كان يصنع في عيد الأمهات.

بينما كانت منهمكة بالاكتشاف، والتنظيم والتعليق، كنت أتصفح دفتر اليوم، ودروساً تحضيرية للسنة الدراسية ١٩٨٣-١٩٨٤م، مع صورة لشجرة عيد الميلاد في المقدمة، قالت إنها تود الحصول عليه. وبعد ذلك، وفجأة، صادفت صفحة يوم الجمعة ٢٢ أكتوبر: على اليسار، هناك العديد من الخطوط المكتوبة بخط أحمر جيد على الهامش. وعلى اليمين، هناك تمرين منجز. في هذه المرحلة، كانت قد استطاعت صياغة الجمل، والجميع كان يتذكر ذلك. في الحقيقة، هناك أيام كنا نعتقد أنها لن تتعلم القراءة والكتابة أبداً.

بعد شهرين عسيرين من دخولها إلى المدرسة، حيث كانت بالكاد تعرف كيف تشكل الحروف الأبجدية بشكل صحيح، كتبت ابنتي عبارة «أبي متسخ»، ورسمت رجلاً داخل حوض استحمام، مع رشاش للمياه بثقوب دقيقة. بعد أن رأيت الدفتر، أغلقته وألقيت به، دون تعليق، داخل كومة من الأشياء القديمة.

لقد تجاهلت أو ظننت أني تجاهلت ما كتبته ابنتي لسنوات عديدة. وأذكر ذلك اليوم أنني فهمت بأن النقل عبر الكتابة ليس هو الطريقة الوحيدة الموجودة، فمن جهة الآباء ينقلون ما يعتقدون بأنه قصتهم، بوصفها حقيقة، بينما الأطفال - الآخرون- يتلقونها، مثل الكؤوس، على أنها أمور ثمينة. وكما يقول (لويس روني دي فوري/ Louis-René des Forêts): إن «الماضي القريب أشبه بمسرح فارغ، حيث لا أحد يحافظ على الدور الذي يلعبه، وإن استمر في ذلك، ويسير نحو السقوط في غياهب النسيان»[٢].

لكن مع ذلك، أظن أن في النقل (الأدبي) الأسري العديد من الأمور التي لم يتم استكشافها بعد: ما ينقله الأبناء لآبائهم.

إنني أكتب وأورث ابنتي الكلمات، وأنقل لها الكلمات التي تمر من خلالها أي علاقة بالواقع؛ لأنها عملت من مدة طويلة على نقلها لي هي الأخرى.

الحواشي:

* كاتب وروائي وفيلسوف فرنسي.

(١) Allain Glykos, Faute de parler, Chauvigny, L'Escampette، ٢٠٠٦، pp. ٢٣-٢٤.

(٢) Louis-René des Forêts, Ostinato, Paris, Mercure de France، ١٩٩٧، p. ١٢٥.

علاقة السينما بالشعر والشاعرية والشعرية
أزمة مصطلح أو تقارب معنى

عبد الكريم قادري - المغرب

من الصعب القبض على مصطلح نقدي في العالم العربي دون الوقوع في فخ اختلاف المعنى وتشعبه، إذ نجد له على الأقل معنيين مختلفين، وعديد الترجمات، بسبب النقل الخاطئ، والفهم القاصر؛ لهذا جاءت مدونة النقد العربي على عمومه وفي جميع المجالات، مترددة، وغير موثوق في مناهجها، أو في عملية النقل الدقيق لماهية المصطلحات، كما أن هذه المدونة –النقدية- لم تتأثر كثيراً بصدمة المدارس الغربية ومناهجها النقدية الحديثة المختلفة، أو لنقل بأنها تأثرت إلى حد ما، لكنها لم تغُص بآلياتها وعمقها في المتن السردي والشعري والفني الموجود الذي تزخر به الساحة إلا بعد مرور ردح من الزمن، وبالإضافة إلى (أزمة المصطلح) هذه التي أشرت إليها، هناك أيضاً عدم مراعاة المرجعية الثقافية، وسوسيولوجية المجتمع العربي وتوجهاته؛ لهذا جاء الفهم العام غير مُقنع ومحدود الجدوى، وساهم حتى في تغريب النصوص، من هنا اتسعت هوة عدم التفاهم النقدي والانسجام الجمالي بين ما أسسه الغرب من مناهج مختلفة، وما نقلته الجامعة والمثقف العربي عنه، ربما يكون هناك توافق ما في بعض النواحي، لكن في المقابل يوجد اختلاف في نواح كثيرة؛ لأن الفرق شاسع بين الثقافتين العربية والغربية، أهمها اختلاف اللسان والدين والعرق، اللسان تسبب بنقل ترجمات خاطئة للمصطلحات، الدين لم يحفل بالانسجام الثقافي بين الجهتين، والعرق ولّد نظرات الاستعلاء، ناهيك على أن الثقافة العربية تحولت لرجع صدى لما هو غربي، ومستهلك لمناهجه النقدية ولو بعد حين.

الشعرية وأساسها النقدي:

كثيرة هي المصطلحات التي باتت تحتمي تحت مظلمة مفهوم (السينما والشعر) وتنسب له، وقد سببت تشويشاً في عملية الفهم لدى المتلقي، الذي أصبح يتخبط بين السينما (الشعرية)، و(الشاعرية)، و(سينما الشعر)، و(سينما القصيدة)، وغيرها من المصطلحات، التي ما إن يُقبضُ فيها على واحدة حتى تأتي أخرى وتزيح ذلك

الفهم؛ بسبب فهم ثان مختلف، من هنا حدث التشويش والشرخ في عملية التلقي بشكل عام.

من المعروف بأن مصطلح (الشعرية) ورد أول مرة في كتاب أرسطو (فن الشعر)، حيث أسس من خلاله لآليات جمالية ونقدية لهذا الفن، وقد تم استقبال هذا المصطلح في العالم العربي عبر ثلاث مراحل حسب تقسيم النقاد، إذ سُميت المرحلة الأولى بمرحلة التقبل، وهي الفترة التي تم من خلالها ترجمة المصطلح إلى (بوطيقا)، والمرحلة الثانية هي مرحلة التفجير التي حدثت فيها ترجمة ثانية للمصطلح، فأصبح (فن الشعر)، أما المرحلة الثالثة فهي العودة إلى (الشعرية)، وهو المصطلح الذي بات أكثر تداولاً إلى اليوم، «إن لمصطلح Poetics مقابلات تنوعت واحتشدت في ساحة الاشتغال النقدي للتعبير عن مفهوم واحد بمصطلحات متنوعة في النقد العربي أو مفهومات عدة لمصطلح واحد في النقد الغربي[١] تتقارب وتتباعد تبعاً للعصر والمنهج الذي يتبعه هذا الناقد أو ذاك. كما فُرضت عليها إرغامات كثيرة، أسهمت في تعددها فصار لدينا: (الشعرية، الإنشائية، الشاعرية، الأدبية، علم الأدب، الفن الإبداعي، فن النظم، فن الشعر، نظرية الشعر ، بويطيقا، بويتيك)[٢].

ورغم ما كُتب وتم تداوله غير أن الاختلاف لا يزال قائماً، حول تقديم تفسير واضح لمفهوم (الشعرية)، والخلط بينها وبين مفهوم (الشاعرية) التي تم وضعهما وورودهما في العديد من المرات بنفس المعنى، كما الإحالة السابقة، وعليه فإن علينا التأكيد بأن (الشعرية) مصطلح يقوم على دارسة النصوص الأدبية، وتحديد مدى (أدبيتها)، من خلال مجموعة النظم والأنساق التي فيها، وهي» الدراسة المنهجية التي تقوم على نموذج علم اللغة للأنظمة التي تنطوي عليها النصوص الأدبية، فهدف الشعرية هو دراسة (الأدبية)، أو اكتشاف الأنساق الكامنة التي تحدد أدبية النصوص، واكتشاف الأنساق الكامنة التي توجه القارئ في العملية التي يتفهم بها أدبية هذه النصوص»[٣].

وعلى ضوء هذا نقول بأن (الشعرية) هي نظام مؤسس على قاعدة، يمكن إسقاطها على أي نص، لمعرفة مدى (أدبية) هذا النص، لما يملكه من إمكانية الكشف واكتشاف المتن الأدبي، «إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن، تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي بغية تأسيس علم الأدب، وقد تحقق ذلك نتيجة ازدهار الأبحاث الشكلانية من جهة، والأبحاث اللسانية، التي قدمت الأدوات اللازمة، القادرة على تجنيب التحليل الأدبي السقوط في الأحكام المعيارية، من جهة ثانية»[٤].

وتستند (الشعرية) في خصائصها ومميزاتها على الشكلانية والبنيوية، وما نتج عنهما من علم اللسانيات، لكن الأخيرة مبنية على علم مؤسس، يستند على مبدأ

المحايثة، على عكس (الشعرية)، وهذا ما ذهب إليه (جان كوهين)، حين قال بأن «المبدأ الذي أصبحت به اللسانيات علماً، وهو مبدأ المحايثة - أي تفسير اللغة باللغة نفسها- وبذلك يكون الفرق بين الشعرية واللسانيات هو أن الشعرية تعالج شكلاً من أشكال اللغة، أما اللسانيات فتعنى بالقضايا اللغوية عامة»[٥].

وعلى ضوء ما ذكرنا؛ يمكن تلخيص مفهوم (الشعرية) بما قاله الكاتب جاسم خلف إلياس، وهو أن (الشعرية) عملية «تقصي الوعي اللغوي الذي يتحكم في خصائص وتقنيات النوع الأدبي وتحليل ذلك الوعي بفاعلية قرائية، تكشف الـ(كيف)، وتعيّن جمالياته، وتستنبط قوانينه الداخلية التي تتحكم فيه، وتهتك التستر على خبايا الـ(ماذا) وإغواءاتها المشبعة باللذة والتدليل»[٦].

الشاعرية وأثرها الجمالي:

صفة (الشاعرية) ليست حكراً على الشعر. وسأذهب أكثر من ذلك وأقول بأن هناك العديد من القصائد تخلو من (الشاعرية)، وهي صفة تعكس حالة شعورية، يمكن أن نطلقها على كل الفنون، وخاصة السينما، دون أن تكون لها أي صلة بالشعر، وعليه فإن الشاعرية هي شحنة إحساس، وحالة تقف عليها الذائقة الجمالية للفرد، عند تلقيها (المُنتج)، الذي يكون في مجمله مُشكل من جملة من الشروط الجمالية التي تأسس عليها، كحال الفيلم، الذي شاركت في صناعته مجموعة من العناصر التي يعكسها فرد أو أفراد، وكل واحد فيهم يجتهد على صعيده لتقديم دوره في الفيلم، وفق تصور ما، وحدود جمالية، تصنعها المرجعية الثقافية والموهبة، مثل مدير التصوير الذي يبحث عن زاوية التصوير أو الكادر الذي يمثل بالنسبة له بؤرة بصرية، تريح العين، ومؤلف الموسيقى الذي يبحث عن المقطوعة التي تعكس حالة ما كُتبت في السيناريو أو ما يود إيصاله، والمونتير الذي يجعل اللقطات والمشاهد تسير وفق سياق إيقاعي معين، والمخرج الذي يخلق انسجاماً ما بين كل معطيات الفيلم وعناصره، كل هذا لتقديم (الفيلم) أمام الملتقي/ المشاهد، وسبر أغوار ذائقته الجمالية، من ثمة يتم اكتشاف مدى (شاعرية) ما تم تقديمه، وهل تم تحقيق الشرط الجمالي؟، وهل عاش المُلتقي هذه الحالة؟، طبعاً هذا الأمر يختلف من لقطة للقطة، ومن مشهد لمشهد، ومن فيلم لآخر، كما يختلف أيضاً من مُتلق لآخر، حسب مرجعية وثقافة كل فرد، وهي معادلة تعكسها ثلاثية (المخرج/ناص، الفيلم/نص، المُتلقي/جمهور).

ليس من العجيب في شيء أن يؤسس المخرج والمنظر (إزنشتاين) رؤيته الفنية والفلسفية للمونتاج على ضوء ما اكتشفه في الشعر الياباني (الهايكو)، الذي يتم بناؤه على ثلاث جمل قصيرة، كل واحدة منها تؤدي معنى مختلف، لتبني في الأخير معنى أكثر شمولية، يختزل المقاطع الثلاثة، وهي الفكرة التي ألهمت (إزنشتاين) وبنى عليها نظريته ، كما أن المخرجَين (لوي بونويل) و(سلفادور دالي) بنيا فكرة فيلميهما الخالد (كلب أندلسي)

على روحية الشعر أيضاً، وقد صرّح (بونويل) في أحد حواراته قائلاً «بأن فيلمه - يقصد كلب أندلسي- يتلقى إلهامه ويستقي إيحاءاته من الشعر، متحرراً من المنطق والأخلاقية التقليدية. هدفه أن يثير لدى المتفرج استجابات غريزية من الانجذاب والنفور»(٧).

وقد استطاع الكثير من المخرجين، مثل: (أندريه تاركفسكي، وإينجمان بريجمان، وجان كوكتو، وبير باولو بازوليني، وإكيرا كيروساوا، وغيرهم من الأفذاذ) أن يحولوا العديد من أفلامهم إلى شعر، متجاوزين بذلك مصطلح (الشاعرية)، إذ كتبوا نصوص شعر من خلال مشاهد أفلامهم، محققين بذلك نبوءة الكاتب والناقد الفني (غيوم أبولينير/١٨٨٠-١٩١٨م)، حين كتب في مقالته الشهيرة (الروح الجديدة للشعر) قائلاً «بأن مملكة شاعر المستقبل ستكون في السينما، حيث إن الشاشة (وأي فضاء مرئي) سوف تحل محل الصفحة البيضاء، وتصير ساحة لقاء أكثر ملاءمة للمشهد الداخلي والمنظر الطبيعي للفعل الفيزيائي والطاقة النفسية، لتداعيات الواقع، وتكون ناقلاً - أكثر مصداقية - للزمن والمكان»(٨). وقد حدث هذا فعلاً للعديد من المخرجين، حيث تحولوا إلى شعراء صورة، وأكثر شاعرية من الشعراء، الذين يكتبون بالكلمة والحرف، وقد عزّز هذا الطرح أو النبوءة قبل بداية تكريس أسماء المخرجين المذكورين (لوي بونويل)، من خلال المحاضرة التي ألقاها في جامعة مكسيكو، في سنة ١٩٥٣م، عن (الشعر والسينما)، حيث قال: «يبدو أن السينما تم اختراعها من أجل التعبير عن حياة ما تحت الوعي، الجذور التي تتغلغل عميقاً في الشعر»(٩). على عكس الواقع الذي يرى بأن لديه العديد من الوجوه والأشكال، يمكن اكتشافه بسهولة، وما يحتاجه المرء هو الغوص بعيداً في المجهول، واكتشاف هذه العوالم «الواقع متعدّد. وبالنسبة لعدد كبير من البشر، للواقع ألف معنى مختلف. شخصيًّا أريد أن تكون لدي رؤية متكاملة للواقع. أريد أن أدخل عالم المجهول المدهش. أما الباقي، فيتعيّن عليّ أن أتعامل معه يوميًّا»(١٠)، ويذهب (بونويل) أكثر من ذلك، حين ينتقد الواقعية وينتصر لمفهوم (سينما الشعر)، بالنسبة له «الواقع، حسب حركة الواقعية الجديدة في إيطاليا، هو ناقص، غير تام، وقبل كل شيء، عقلاني، لكن الشعر، اللغز، كل ما يكمل ويوسّع الواقع المادي الملموس هو غائب كليًّا عن أعمال الواقعية الجديدة»(١١).

معظم أفلام (بونويل) تعكس عوالم خفية ومجهولة، على عكس ما نادت به العديد من المدارس والتيارات السينمائية، أحياناً يعكس هذه العوالم من خلال ما يقدمه من أفلام، أو عن طريق المحاضرات والحوارات والمشاكسات والسخرية التي يواجه بها هذه السينما، «المؤلفون والمخرجون والمنتجون يبذلون جهداً عظيماً من أجل عدم تعكير صفو أمننا وطمأنينتنا، مصرين على أن تظل نافذة الشاشة المدهشة مغلقةً بإحكام في وجه عالم الشعر المحرّر. إنهم يفضلون جعل الشاشة تعكس موضوعات تشكّل استمراراً طبيعيًّا لحياتنا اليومية، وأن يكرروا آلاف المرات، الدراما المبتذلة نفسها، وجعلنا ننسى الساعات

المشحونة بالوجع والضجر في عملنا اليومي. لكن في كل الأفلام، الجيدة أو السيئة، وعلى الرغم من نوايا صانعي الفيلم، تكمن روح شعرية، تناضل من أجل البروز إلى السطح والكشف عن نفسها»(١٢).

(سينما الشعر) صوت ضد القبح:

يرى الكثير من المخرجين الكبار بأن (سينما الشعر) هي السينما التي تقف ضد ما هو تجاري واستهلاكي، هي صرخة ضد هذا الواقع وما يتم تقديمه، وقد جاءت شهرة هذا المصطلح من خلال تراكمات زمنية تعود لأكثر من نصف قرن، استمدت بذرتها من الشكلانية الروسية، والبنيوية التي قامت على أنقاضها، مروراً بعلم اللسانيات التي طوره (فرناند دي سوسير)، وكذا حلقة براغ وتحليلات وكتابات (رولن بارت)، ناهيك عن العديد من الأسماء والتيارات الأخرى، ليأتي بعدهم المخرج الكبير (بير باولو بازوليني)، ويقدم نظريته الشهيرة (سينما الشعر) التي يدعو من خلالها إلى محاربة السينما الاستهلاكية، والانتصار لسينما الأحلام والكوابيس، سينما العوالم المجهولة، السينما التي تُبنى على مجموعة من الأسس والقواعد، تلعب فيها الرموز والإشارات دور البطولة، من خلال زرعها في لقطات ومشاهد الفيلم، في محاولة منه لخلق (لغة) في السينما، حيث يتم توليد معانيها عن طريق السيميولوجيا، ومن هنا يطرح (بازوليني) سؤاله المحوري: هل يمكن خلق لغة، يمكن أن تكون لغة قواعدية في السينما، مثل اللغات التي نتحدث بها أو التي نكتب بها الشعر والنثر؟ وقد اعترف شخصيًّا بأن هذا صعب، ولن يكون هذا إلا من خلال تراكمات زمنية.

(سينما الشعر) هي نظرية فيها العديد من التقاطعات مع (الشعرية)، و(الشاعرية)، بوصف الأولى ترتكز على العديد من المناهج والنظريات اللسانية وما تم أخذه من الشكلانية والبنيوية، والثانية تتقاطع معها من خلال الابتعاد عن الواقع، والذهاب إلى العوالم المجهولة التي توفرها الأحلام والكوابيس والذات وإفرازاتها.

استطاع العديد من المخرجين تحقيق معادلة (سينما الشعر) في أعمالهم، وخلقوا علاقة تكامل بينهم، سواء الذين تحدث عنها (بازوليني) في نظريته (كبيرتلوتشي، وإنتنيوني وجوادار)، أو آخرين أخرجوا أفلاماً قبل نظريته أو بعده، مثل: (بونويل، أو بريجمان و تاركفسكي). هذا الأخير الذي قال بأن «هناك بعض المظاهر من الحياة الإنسانية لا يمكن تمثلها بأمانة إلا من خلال الشعر، لكن المخرجين غالباً ما يلجؤون إلى استخدام وسائل تحايل تقليدية خرقاء، عوضاً عن المنطق الشعريّ، أتكلم هنا عن التلاعبات البصرية، والمؤثرات غير العادية في تصوير الأحلام، الذكريات، والتخيّلات»(١٣).

وقد جسد هذه المفاهيم في العديد من أفلامه، مثل فيلم (مرآة)، أو (طفولة إيفان) وأفلام أخرى، حيث من السهل على المشاهد أن يدخل في تلك الحالة الشاعرية عند

مشاهدة هذه الأعمال، خصوصاً فيلم (طفولة إيفان)، إذ نلحظ تلك الكادرات البانورامية، وتلك اللغة القوية، حيث يتم تصوير البحيرة المحروسة من الجنود، وتتطاير الإشارات الضوئية فيها، كأنها احتفال ما، أي: عكس معادلة الاحتفال بالموت، ناهيك عن تداخل الأحلام والكوابيس فيه، وقد حدث هذا أيضاً في فيلم (مرآة)، أي تم تقليص المسافة والفاصل بين ما هو حلم وما هو واقع، وفعلاً استطاع أن يعكس ما قاله بالحرف الواحد، «ثمة تعبير أصبح الآن مألوفاً وشائعاً (السينما الشعرية)، وهذا التعبير يعني السينما التي تبتعد بجسارة في صورها عمّا هو واقعيّ، وماديّ مُتماسك كما يتجلى في الحياة الواقعية، وفي الوقت نفسه تؤكد السينما وحدتها التركيبية الخاصّة، لكن ثمة خطراً متوارياً يواجه السينما في ابتعادها عن نفسها، السينما الشعرية عادةً تلد رموزاً، مجازات، ومظاهر أخرى، أيّ: أشياء لا علاقة لها باللغة الطبيعية الملائمة للسينما»(١٤).

هذا الخاصية أيضاً خلقها فيلم (كلب أندلسي) الذي أبدعه كل من (بونويل) و(دالي)، إذ عكسا أحلامهما وكوابيسهما في الفيلم، مثل الشفرة التي تقطع عين الفتاة، واليد التي يخرج منها النمل، ناهيك على أن الفيلم على عمومه هو صيحة ضد ما هو واقعي واستهلاكي.

الحواشي:

(١) تزفيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، سلسلة المعرفة الأدبية، ط١ (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٧م)، ص٢٣.

(٢) O.Ducrot / T.Todorov ، Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage، ibid، P.١٠٦.

(٣) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم جابر عصفور، ط١ (القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩١م)، ص١١٣.

(٤) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ط١ (بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤م)، ص٩.

(٥) جاسم خلف الياس: شعرية الرواية التسجيلية العربية، موقع (بيتنا)، على الرابط: www.bettna.com/articals/rt/f٢htm#__ftnref٦

(٦) أمين صالح: السينما شعر خارج القصيدة، جريدة الاتحاد، الإمارات العربية المتحدة، الخميس ٢٤ مارس ٢٠١٦م.

(٧) المرجع السابق.

(٨) نفسه.

(٩) نفسه.

(١٠) نفسه.

(١١) نفسه.

(١٢) نفسه.

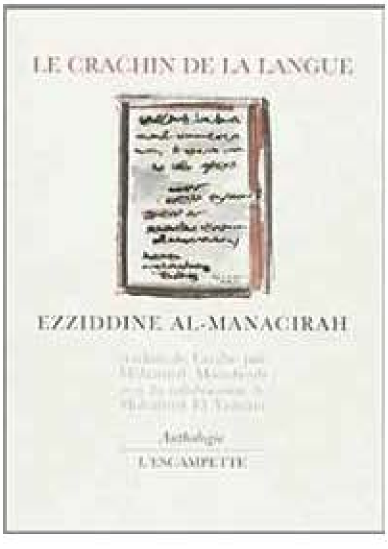
(١٣) أندريه تاركوفسكي: حول السينما الشعرية، ترجمة أمين صالح، كتاب جماعي، إشراف صلاح سرميني (نسخة إلكترونية غير مرقمة)، منشور بموقع سينماتك.

(١٤) المرجع السابق.

بين الفلسفة والتّرجمة
لـِمَ يمتهن الفيلسوف التّرجمة؟

مُحمّد صَلاح بوشتلّة - المغرب

في اعتراف مبدئي لا يحتاج إلى استنطاق النّص، أو مساءلة الذي كتبه، اعتراف تؤكده السّيرة الأكاديمية لكاتب (تُرجُمان الفَلْسَفَة)، يؤكد لنا مُحمّد موهُوب أن التّرجمة ليست بذاك العمل المحال أو المستحيل الذي يستحق صاحبه المحاكمة، وأن ترفع باسمه صكوك الاتهام المجحفة في حقه، باعتباره خائناً للأصل، ومزيفاً لمعاني ما يجب أن ينقل في أمانة، وبقلم أمين، لا يغدر ولا يخون، فجُل أعمال أستاذ الفَلْسَفَة المعاصرة بكلية الآداب بمراكش، السّابقة على عمله الفلسفي بصدد التّرجمة هي ترجمات. نعم ترجمات، لكن بصيغة وبمذهب وطريقة أخرى، ترجمات لما هو عربي إلى ما هو ليس بالعربي، أي: نقل ما تَقُولُهُ (النَّحْنُ) عن نفسها، شعراً وروايةً وقصة إلى لغات أخرى في وضعية مريحة، في تناقض غريب عجيب مع المهمة التي يختارها سائر المترجمين عادة لأنفسهم، وهي ترجمة الآخر إلى لغتهم الأصل التي يرونها دوما أكثر نقصاً، وتهميشاً، والأكثر حاجة إلى أفكار جديدة وأسماء أكثر جدّة، لملء الشّروخ وسد الفجوات والخروم التي يرون أنها تعانيها وتئن تحت وطأتها.

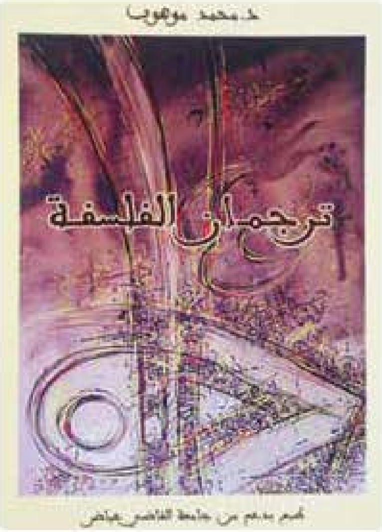


غير أن صاحب التُرجُمان يأبى أن يفكر في الأسئلة التي تطرحها التّرجمة، أو بالأحرى الأسئلة التي تطرحها الفَلْسَفَة عن موضوعة التّرجمة إلا بلغته الأصل ومن خلالها، اللغة العربية، كنوع من التّكفير عن شعور ما بالذّنب لربما، هذا إذا ما نحن اعتبرنا أن ترجمة ما تقوله الذّات عن نفسها إلى لسان الآخر الغريب هي في منزلة ومقام الجريرة

والذّنب الذي لا يمكن أن يغتفر، وإذا ما نحن لم نعتبر أيضاً أن ترجمة قوْلنا وأقوالنا للغة الآخر عن طريقنا وبأيدينا، هو تفجير لكينونتنا في العالم بما نحن هم أصحاب هذه الكينونة، العارفين بدقائقها وخرائط وأقبية هويتها، ومادامت التّرجمة ليست فقط ترجمة للمصطلحات والكلمات، بل ترجمة لمفاهيم تحمل معها قرارات تفكر فينا ونفكر فيها وبها، لتكون نائبة عن حضورنا المادي، بشكل يذكرنا بمواطنه الآخر عبد الفتاح كيليطو، الذي يختار هو الآخر لرواياته أن تتكلم لغة الآخر نيابة عن عربيته التي يقيم هياكل خيالات شخوص رواياته منها، لكنه هو كذلك عند حديثه النّقدي عن رواياته المفرنسة، وعن باقي الروايات والقصص القديمة والحديثة لابن المقفع والحريري، يختار لغته الأصل - في الغالب- للحديث عن تفكيره فيها.

باعتباره أحد (المتهيدغريين) العرب فإن محمّد موهُوب يرفع إشكال التّرجمة إلى رتبة المشكل الفلسفي القائم بنفسه، ليولي وجهه شطر التّرجمة، باعتبارها رحلة مغامرة أو بتعبير (هايدغر/Das Abenteuer des Übersetzens)، لكن لا باعتبارها مغامرة داخل لغتنا الأصل، بل كمغامرة مضاعفة؛ لأنها تتم عند مُحمَّد موهُوب في أعماله التّرجمية داخل لغة غريبة عنه، إنها مغامرة مجهولة النتائج والعواقب داخل المجهول نفسه، مغامرة مضاعفة الجهد والاجتهاد، فقد ترجم موهُوب الرواية والقصة القصيرة ومنتخبات شعرية إلى لغة أخرى لأرض مجهولة، وكأنه يود أن يكتشف بشكل أولي إمكانات لغته بصدد لغات أخرى، وفي نفس الآن يود أن يقول لصاحبه الأعجوية أبو عثمان الجاحظ، ولأسلافه العرب أيضاً من الذين قالوا باستحالة نقل شعرهم إلى لغة أخرى يجهلها، غير لغته التي كُتبَ بها، أن ترجمة الشّعر الذي يعتبر بدوره أعجوبة العرب وديوانها، أمر هو في حيز الممكن، لا في خانة (اللا – إمكان)، وليمعن في نكء مشاعر ابن رشد الذي فشل في ابتكار مقابل يترجم به مفهومي التّراجيديا والكوميديا، فضَيَّع بذلك على العرب فرصة اللُقيا بأبي الفنون، وليهمس كذلك في أذن أحمد فارس الشّدياق صاحب (الواسطة في أحوال مالطة) الذي ادعى أن شعر العرب لا يكون شعراً حين تحل به وساطة التّرجمة، وكأن الشعر العربي كتب بلغة أخرى غير العربية، لكن لا يفهمها غير العرب، ليهمس له بكون الشعر يصير متعة أكبر، لا بل ويُمَدُّ له في صحيفة حياته بعمر جديد، حينما يقرأ في كل اللغات، وفي ترجمات تغنيه وتزيده عمقاً، وبالتّأكيد لا تفقره، ولكن بشرط أن نحسن الظّن بالمترجم(١)، هذا الأخير الذي لن نجد كبير عناء، إذا ما نحن ألغينا الشّرط ذاك لنعامله كمهرطق المدينة، أو حتى شاهد الزّور الذي لم يكتب له حظ في التّعرف على فضيلة الوفاء، ولا أداء عمله في حب وإخلاص لا يهتزان ولا يتزعزعان.

كمهتم بالفَلْسَفَة، بل وكمحسوب عليها، يصير كتاب محمد موهوب الموسوم بـ(تُرجُمان الفَلْسَفَة) تأملاً ديكارتيًّا ونوعاً من العرافة الإغريقية في مصائر التّرجمة،



ونظراً تنبئيًا عن آفاقها المستقبلية، لكن عبر الرّجوع إلى أسئلة التّرجمة في الماضي التّراثي، وأسئلتها المكَرَّرَة في الحاضر، والمستعادة كما كل مرّة، دون أن يُجاب عنها بشكل حاسم، يلغي كل الأسئلة، وينسخ كل الإجابات المنقوصة القدّ والقوام؛ مما يجعل حضورها في هذا النّص حضوراً متناقضاً وقلقاً، يستغله مُحمَّد موهُوب بشكل جيد، ليتأبى هو كذلك علينا بطرح إجابات محددة ونهائية، بل في عناد فلسفي وحبك لغوي مراوغ، يزيد أسئلة التّرجمة غموضاً وانغماساً، باستحضاره لنصوص غنية من التّراث العربي ولنصوص من فترات فلسفية وأدبية مختلفة، المؤتلف بينها هو الحديث المتهامس عن التّرجمة، المتأرجح بين الحديث عن أهميتها والحديث عن أخطاء ومثالب المترجمين، فيقلب هذه النّصوص ظهراً لبطن في عملية مشبوهة من رجل لم ينس أنه بقدر ما هو محسوب على الفَلْسَفَة، فهو محسوب على التّرجمة أكثر، لا ليكرهها على الإجابة، بل ليجعلها تنفتح على أسئلة أكثر، وهُنا يكمُن غموضه، وهنا تكمُن جدة الكتاب، فيزيد من الكتل السّديمية أمامنا، ويزيد من انتظارنا، لكن بقدر ما يكون الانتظار يوسع أفقنا (الياوسي) ويشرخه لمرات، ربما يكون الأمر له علاقة بحذر الحكيم الذي يجعله يتلطف في صياغة أحكام نهائية عن حدود إمكان التّرجمة واستحالتها، وربما يكون رغبة في تعذيب قارئه؛ إذ الفهم عنده هو هنا مقابل لجهد وعمل قارئ النص ومتلقيه.

وفي غنوصية فلسفية يتحدث (المُتَهَيْدِغر) مُحمَّد موهُوب عن التّرجمة من مقام (الخافضة الرافعة)، فهي رمز وسر قديم جداً للخصب والجفاف الحضاري للكائن البشري، فمن خلال مراجعته التّاريخية لمساراتها ومصائرها، يتوصل إلى كون سؤال التّرجمة هو الدّائم الحضور معنا في بعدنا عنها كما في قربنا منها، فالتّفكير فيها وعنها هو دوماً ينال حظوة الأمر الجلل(٢)، بما هو هذا الأخير إيماءة مشرئبة الرأس نحو هرمسية متخفية، يمنح فيها مُحمَّد موهُوب بفذلكاته اللّغوية التّرجمة موقعاً استثنائيًا في التّاريخ وجغرافيا الفكر الإنساني، فيصير الحديث عن الإصلاح الديني في أوربا وفي ألمانيا مارتن لوثر – مثلاً – هو حديث في الأصل عن ضرورة التّرجمة(٣)، لا حديثاً عن الدين في حقيقة الأمر، ويصير الحديث عن كتاب (صراع الكليات)، لكانط هو كلام عن التّرجمة وخوض غميس في مشاكلها، وأيضاً فالحديث عن إمكان

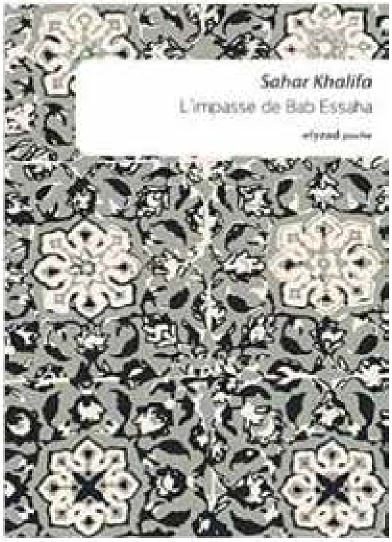
وجود دولة، بل ومصير أمة معتمداً ومحسوباً كذلك على فضائل التّرجمة(٤)؛ لذا يغدو شيئاً عاديًّا أن يوجب ويستلزم الإخلال بالتّرجمة عقوبة للمترجم المخل بها، بجره إلى مصطبة القضاء كما جاء في كتاب (الحيوان) لأبي عثمان الجاحظ.

وعلى ذكر الجاحظ الذي يدخل معه الدكتور موهوب في حوار عميق، والذي يحضر بعمق في (تُرجُمان الفَلْسَفَة)، لا كي يؤاخذه صاحب الكتاب عن موقفه السّاخط على التّرجمة والمترجمين مفلوقي اللسان، ولكن ليفتح به قوساً لن يسده، قوس للحديث عن منزلة التّرجمة في سياق الثّقافة العربية القديمة والمعاصرة، هذه الأخيرة التي يجب أن توضع بين قوسين في تعاملها مع التّرجمة مادام تفكيرنا في التّرجمة اليوم لم ينتج عنه بعد مؤسسة كبيت حكمة المأمون الذي عاصر قرن الحاجظ، كما يسميه (charles bellat)، فالجاحظ يقف في جل صفحات الكتاب بعينيه الجاحظتين، مستغرباً من إمكانية أن ننقل أي فكر لأي لغة، فكل ترحال بالشّعر – مثلاً - عبر لغة ما هو ترحيل له، وتعذيب لمعانيه وهتك لحُرمة قوافيه، فهو يخص العرب وحدهم؛ لعجز صاحب لغتين على ترجمته، فاللغتان إذا ما التقيتا في اللسان الواحد، أدخلتا الضيم على قدرة صاحبها التّرجمية، وجعلتا لسانه مفلوقاً، لا يكاد يُعَبِّرَ أو يبين.

إنه وإن كان الجاحظ قد حل ضيفاً خفيف الظل على (ترجُمان) مُحمَّد موهُوب، بالرغم من ثقله في تاريخ الأدب والأفكار، إلا أن غيره قد ينزل ضيفاً ثقيلا عليه، فأطروحات ضيفه الثقيل تضطره لانتقاد أطروحته التي يصفها صاحب تُرجُمان الفَلْسَفَة بالخطرة على اللغة وصاحبها الأصلي، فالجرأة على مخالفة قوانين الصرف والنحو في العربية -كما اجترأ وعبر عن ذلك بشكل غير مقنع كمال أبو ديب- بغية الاقتراب أكثر من الصيغ المستخدمة في اللغة الأخرى المترجم منها، هي جناية مركبة ومضاعفة على الهوية التي رحل منها النص والهوية مستقر التّرحال، الشّيء الذي يدعونا إلى التّنذر القلق من الاستعمالات السّيئة للغة ضمن نموذج للترجمة يحتوي مسبقاً على لوثة مُعّدية بالجنون ومولدة للغة خنثوية، تجهض حقيقة التّرجمة في سعي غير مفهوم، ومنقوص أيضاً نحو محاكاة مشوهة لخلود النص بخلود ترجماته.

من المؤكد أن (تُرجُمان الفَلْسَفَة) هو احتفاء بالتّرجمة، بما هي وسيط وبحث عن التّوسط والاعتدال في كل شيء، فدور الوسيط هو دور عبور من وإلى، وهو دور رسولي بامتياز، لا بين السّماء والأرض، بل بين النّصوص التي يكتبها أهل الأرض بألسنتهم المختلفة المتبلبلة، الوسيط ما بين الموجود والذي سيوجد مباشرة مع وبعد ترجمة النص، ويقدر احتفائه بها بقدر ما يثقل كاهلها بمهام إضفاء المعنى على الوجود والموجود، من أجل تتمة فراغات كثيرة ناقصة في هذا العالم، في مهمة (هايديغرية) منقوصة حين اعتبار وتحديد مُحمَّد موهُوب لدور الكائن العربي المسلم في كونه الوسيط الذي يقوم بدوره إيصالاً لأمانة، دون أن تتوقف عنده، لا كما هو الأمر بالنّسبة لـ(هايدغر) مع

الشّعب الميتافيزيقي العظيم الذي لا يعدو أن يكون بالنسبة له غير الشّعب الألماني، غير أن مُحمَّد موهُوب سرعان ما يتدارك الأمر عند اعتباره لدور الوساطة بين الشعوب، الذي تؤديه بشكل جريء وعميق التّرجمة، هو الذي يهب الشّعب مشروعية أن تعطى له المشروعية في الانخراط في الفَلْسَفَة بشكل متجدد ودائم، عن طريق وعبر التّرجمة.



التّرجمة إذن تغدو عند مُحمَّد موهُوب كوة ضوء، يشع منها سَنَا أمل في التّواجد على ساحة الفَلْسَفَة من جديد والانخراط المتساوق مع التّطور الحاصل في مدارسها، إنها رغبة في الحضور والبقاء والتّواجد والانبعاث المستمر الذي يعفينا من تبعات تهمة الغياب واللاحضور عن ساحة الفَلْسَفَة كونيًا، التي عبّر عنه (دريدا) في اجتماعه مع (فايتمو وغدامير) على جزيرة capri الإيطالية، رغبة تفصح عن حنين كينوني إلى أداء مهمتنا التّاريخية في إنقاذ الضروري الإنساني الذي لا مناص منه إلا إليه، الذي رسّخ قواعده أبو الوليد بن رشد من جهة وبيت الحكمة من جهة أخرى، اللّذان فتحا الباب مترعاً لاستضافة الغريب البعيد، ليفسحوا المجال له ليتكلم من جديد بجميع لغاته، لكن بلغة عربية فصيحة، ها هي اليوم تقاوم شبح موتها بجرعات ترجمات متفرقة وموزعة هنا وهناك؛ من أجل إنقاذ لغتنا المسكينة دون مساندة حكومية، مساندة تعيد تجربة المأمون وهَمّه الحضاري لبناء ثقافة وفكر وفلسفة، تتحدث الكونية لكن بلسان عربي مبين.

التّرجمة ميدان آخر بالنسبة لمُحمَّد موهُوب، قد يسهم دخولنا فيه إلى القطع مع إخفاقنا الفلسفي، وقد يكون منفذنا ووسيلتنا إلى الانبثاق المشرئب نحو حضورنا الفلسفي على منصة القول الفلسفي الذي تؤثث لغات العالم مكتبته: تأليفاً أو ترجمة وإبداعا، في غياب تام لنا، غياب يكلفنا الكثير، يكلفنا ألا نتحاور وجهاً لوجه مع آخرنا القريب والبعيد على حد سواء، ويفوت علينا فرصة أن تتلاقى لغتنا بلغات العالم، وتتشابك معانينا حرفاً لحرف، على فراش مقدس، قد تصير فيه الخيانة شيئاً هو الآخر مقدساً، بهزّات ومتع جموحة وغاية في الشّبقية. لا بد إذن -بحسب مُحمَّد موهُوب- من أن تكون لغتنا إلى ذاك الحين الحالم هي التّرجمة، وأن ينصب اهتمامنا عليها؛ وإلا فلنسجل غيابنا على هامش خارطة (تاريخ الوجود)، ولنكرس تخلّفنا عن

الرّكب وعن أداء دورنا المهووس بالوساطة والتّوسط بين شرق العالم وغربه كما كنا ذات يوم حينما كانت تمر على أيدينا توابل وقصص الهند، ومعها تمر غرائب الأمصار وعجائبها إلى سائر العالم.

إن دور الوسيط والوساطة الذي رضي به مُحمَّد موهُوب للكائن العربي المسلم، ربما يكون أخطر من التّفكير السّاذج بالدّور الذي يؤديه ساعي البريد، إذ إنه يتعدى دور الأخذ والإمداد من يد ليد، فالأمر يتجاوز هذا تماماً إلى معنى أعمق، فدور الوسيط والوساطة والوسطية هو عنده امتياز ميتافيزيقي، يتأسّس على نصوص شرعية وحقائق تاريخية بقدر ما تُحملنا دور الوسطية بقدر ما تحملنا أيضاً القيام بمهمة إثبات دورنا داخل التّاريخ الكوني، فالتّواجد في الوسط هو الذي بالتّأكيد سيعيد للشعوب العربية دورها الريادي في إدارة الوجود والإمساك بأطراف خيوطه، كما كنا ذات يوم محور تجارة السّند والهند لتوسطنا العالم، وبتواجدنا في قلبه وهو البحر المتوسط، فالأخذ والإمداد هو في حد ذاته رمز للعطاء والفعل في الوجود؛ لهذا فعدم اهتمامنا بالتّرجمة واضطلاعنا بمهمة أن نترجم هو في جانب مهم منهما تجريد لنا من تلك الصفة الميتافيزيقية والفيزيقية الحية، التي قمنا بتأديتها بشكل جيد طوال قرون.

دور الوسيط بما هو رمز للعطاء، هو من ولّد لدينا اليوم هذا الإحساس الجميل بأن التّرجمة لم تسرقنا، بل أطالت في عمر نصوصنا التي كانت ستأكلها الرطوبة في خزائن منسية، فلولا التّرجمة لما عاد لنا (الضروري في السّياسة)، لابن رشد اليوم، ولولا التّرجمة لما عاد لنا الـ(دون كخوطي) الذي يعترف (سيرفانتس) بأن مخطوط مغامرات بطله كُتب من قبل مغربي يدعى cid hamed bengeli أول الأمر، الشّيء الذي قد يهب ترجمات مُحمَّد موهُوب لأعمال عربية إلى لغات الآخر مشروعية ما، فمع الجهل المستفحل بالقراءة، وبمعنى أن تضج غرفنا بالكتب، يقف شبح أنه قد تندثر نصوص عديدة منا اليوم كما اندثرت نصوص أبي الوليد ابن رشد وغيرها ذات يوم، وكان اعتمادنا لإحيائها على ترجمات الآخر لها، فدورة التّرجمة دورة حياة وبعث متجددين؛ لأجل أن نوجود في العالم من جديد، ونحيا فيه بشكل متجدد، فاللّغة هي مأوى وجودنا، واللّغة التي لا تُتَرْجِمُ ولا تُتَرْجَمُ بالتأكيد تنسى، أو بالأحرى تموت وتضيع، وموتها هو هدم للوجود، وبلبلة وإرباك له ولوجود أصحابها الذي سيصير سهل التّشتيت على وجه البسيطة برمتها.

الحواشي:

(١) محمّد موهوب: تُرجُمان الفلسفة، ط١ (مراكش: المطبعة والوراقة الوطنية، ٢٠١١م)، ص١٢.

(٢) السابق، ص٢٢.

(٣) نفسه، ص٢٥.

(٤) نفسه، ص٢٤.

الخوف من خسارة الحب في الأدب العالمي

عبد الباقـي يوسـف - العراق

أجمل العلاقات الإنسانية التي يعيشها الإنسان خلال حياته، هي علاقات المحبة ، ولاشيء بمقدوره أن يقف حائلاً بين الإنسان ومشاعر المحبة في أي مكان ، وأي عمر ، وفقط عندما يشعر الإنسان أن طاقة الحب ذبلت في تربة روحه ، عندها يفقد أي صلة له بالحياة حتى لوكان يمشي على قدميه ، ويتحدث مع الآخرين ، بيد أنه في حقيقة الأمر شبح إنسان؛ ذلك لأنه كائن لم يعد قادراً على الحب، أعني هنا حب الرجل للمرأة وحبها للرجل حصريًّا؛ تجنباً لأي لبس .

أجل بوسع لحظات عابرة برفقة امرأة أن تمد الرجل بطاقة من الحياة. وتجعل فؤاده نابضاً بإشراقة الحياة .

لاأحد يمكنه الاستغناء عن الحب؛ لأنه لا أحد يمكنه الاستغناء عن المرأة، وحتى لو اعتقد شخص ما ذلك، فإنه في ذروة استيائه من امرأة، ينظر إلى امرأة يمكن لها أن تعوضه عن خسرانه للمرأة التي مني بخسارتها.

يمكن لك أن تحب في السابعة من عمرك، كما يمكن لك أن تحب في السبعين، ويمكن لك أن تحب مادام قلبك ينبض، ومتى ما شعرت بأن ليست ثمة امرأة جميلة تلفت نظرك على الاطلاق، اعلم بأن قلبك لم يعد ينبض، أما ماتراه فهي نبضات خالية من دفق الحياة .

(بول إيلوار) والخوف من خسارة (إلزا) :

كتب (بول إيلوار) عن قوة المحبة الإنسانية ليس تجاه محبوبته فقط ، بل تجاه العالم بأسره، وتجاه قيم الإنسان .

عندما يقرأ المرء هذا الشاعر الكبير، ويطلع على شيء من سيرة حياته، يتعلم منه بأن أعظم لحظات السعادة والمجد التي يمكن للإنسان أن يعيشها هي تلك اللحظات

التي تنفتح فيها طاقات الحب لديه نحو إنسان آخر، ومن ثم مساحة الحرية التي يتمتع بها هذا الإنسان في التعبير عن ذاك الحب .

عندما نقرأ (بول إيلوار) فإننا لا نملك إلا أن نتعلم منه، إنه مثل (بوشكين)، و(لوركا)، و(آراغون)، و(رامبو). هؤلاء الذين استطاعوا أن يفجروا طاقات الشاعرية العظمى في كوامن الإنسان واستطاعوا أن يُظهروا قوة الإمكانات الشاعرية لعذوبة ا للغة التي تتحول إلى نبضات وحيوات، واستطاعوا أن يصورا بأن الإنسان كائن محب أكثر منه كائن بغيض، وهو يستطيع أن يكتب عن الحب بقوة أكثر من كتابته عن البغض؛ ذلك لأنه يتمتع بطاقات هائلة من الحب، تفوق طاقات الكراهية . (إيلوار) أيضاً ينتمي إلى سلسلة الشعراء الذين لايضجر المرء قراءتهم.

إن أشعاره تشبه تلك السيمفونيات التي خلدت في الذاكرة، والتي يعود إليها المرء بين حين وحين ليستمع إليها مجدداً وكأنه يستمع إليها لأول مرة، رغم أنها المرة الأكثر من ألف .

ومما لاشك فيه أن (غالا) كانت خلف الكثير من قصائد الحب العذبة التي كتبها (بول إيلوار). يقول (إيلوار) واصفاً حبه العميق لـ (غالا) :

كل ما قلت ياغالا .. كان لتسمعيه
ثغري لم يستطع قط فراقك .
وكان دوما يردد بألم : لايوجد سوى إنسان واحد (غالا)
النسخة رقم ... مطبوعة خصيصًا للتي أحب
(غالا) التي تخفي عني حياتي وتريني كل الحب .

ولكن ما يهمنا ، ومابقي من ذاك الحب الكبير هو تلك القصائد الخالدة التي تحولت في غالبيتها إلى أعذب الأغنيات يشدو بها كبار المطربين والمطربات في العالم .

في عام ١٩٢٣م يكتب (إيلوار) في (عاصمة الألم) :

إنها منتصبة في أجفاني ، وشعرها في شعري
لها شكل يدي ، لها لون عيني ، إنها تغرق في ظلي كحجر من السماء
إنها دوماً مفتوحة العينين ولاتدعني أنام
أحلامها في سطع النهار ، تجعل الشموس تتبخر
تجعلني أضحك ، أبكي واضحك ، أتكلم وما عندي ما أقول .

ويبدو أن (غالا) كانت كثيرة الفراق؛ فكان يعتمد في أوقات غيابها على تصوير حالات الشوق ويجري معها حوارات، فيأتي صديقه (بيكاسو) ليرسم صورته كما هي ويكتب (إيلوار) تحتها جملة : إلى غالا .. ساعات الفراغ الرهيبة التي يخلفها لي حبك .

ثم يحادث طيفها :
إذا أرهقها سؤالي باحث لي بالحقيقة ، الحقيقة التي كنت أعلّمها إياها
الحقيقة المحزنة الحلوة ، إن الحب يشبه الجوع والظمأ
لكنه لايعرف الشبع أبداً .

لقد استطاع (إيلوار) المولود في ١٤ كانون الأول من عام ١٨٩٥م أن يكون الممثل لحقبة رائعة من التاريخ الشعري الفرنسي، ويجعل الشعر أكثر التصاقاً بالذوق العام، يجعل الناس يترددون إلى المكتبات حتى يقتنوا دواوينه الجديدة .

استطاع أن يجعل الشعر كالخبز والماء والهواء بالنسبة لكافة فئات المجتمع وليس لفئة الشباب فحسب، فيمكن أن ترى عجوزاً في الريف الفرنسي يهدي ديواناً من دواوين (إيلوار) لزوجته بمناسبة مرور خمسين سنة على زواجهما .

كان يرى أن الشعر يجب أن ينظم من قبل المجتمع، لامن قبل شخص واحد .

ويرى أن للقصائد دوماً هوامش كبيرة بيضاء، هوامش من صمت، حيث تحترق الذاكرة المتوهجة لتعيد خلق هياج لاماضي له، فالشاعر هو الذي يبث الإلهام أكثر جدًّا مما هو الذي يتلقى الإلهام.

يكتب (إيلوار) في قصيدة أسماها (الموت – الحب – الحياة) :

حسبتني أستطيع حطم العمق والمدى الهائل ، بحزني المجرد بلا اتصال بلا صدى تمددت في سجني ذي الأبواب التي لم يجتزها أحد ، كميت عاقل عرف كيف يموت تمددت على الأمواج اللا معقولة للسم المجترع صبًّا بالرماد ، بدت لي الوحدة أحدّ من الدم
كنت أريد فك وحدة الحياة .

الناس خلقوا ليتفقوا ، ليتحابوا ، ليتفاهموا ، لهم أبناء سيغدون ناساً ، لهم أولاد معدمون سيبدعون الناس من جديد والطبيعة ووطنهم وطن جميع الناس وطن كل الأزمان .

عندما فقد (لويس آراغون) حبيبته (إلزا):

يصف (لويس آراغون) نقاط الضعف في علاقة الرجل بالمرأة، ويصور كيف أن الحب يمكن له أن يتجسد في امرأة، ومن ثم تقترن هذه المرأة بالحياة.

تحول (حب آراغون وإلزا)إلى أغنية، يرددها عشاق القارة الأوربية بصفة عامة، وتحولت قصائده لـ(إلزا) إلى أجمل الأغنيات، يشدو بها كبار المغنين والمطربين .

والحقيقة أن (آراغون)عندما قرأ قيس وليلى، لم يملك إلا أن يتأثر بروح العلاقة بينهما، أعني سحرية عذوبة الحب الشرقي وقوة النقاء التي يتمتع بها هذا الحب،

ولعله أراد أن يعيش هذه التجربة، يعيشها بكل ما فيها من تلقائية وعطاء بلا حدود، وعندذاك تتحول المرأة لدى العاشق الشرقي إلى مستقبل للرجل، ومن ثم إلى مستقبل للعالم.

وهنا يخاطب (آراغون) قيسا :

« غن يا قيس ....

غن ليلاك

غن يا مجنون

تلك التي لن تقول عنها أحدا

غن

ما لم تغنه الآن

لن تغنيه أبدا »

لقد كان (آراغون) يغني لـ(إلزا)، يغني لعينيها المغمضتين على الأغلب، كان يهتف لها:

« المرأة هي مستقبل العالم .. وأنت مستقبلي .. »

لكن ما هو مؤلم، وكما أن قيساً خسر ليلاه ، فإن (آراغون) أيضاً يخسر إلزاه ، ولكن بعد أن يتزوجها، ويمضي معها فضاء مفتوحاً من قوة الحب. ودعته (إلزا) وهي على ذراعيه، أغمضت عينيها وهي تنظر إليه النظرة الأخيرة، تختتم به آخر ما ترى في العالم.

شاءت الظروف أن يعيش (آراغون) أسوأ أمسية مرت عليه، أمسية فقدان الحب الكبير، أمسية فقدان المرأة العظيمة التي حولت مجرى حياته، ومجرى إبداعه، ولكن ما الذي يتبقى للإنسان إذا خسر الحب الكبير، إذا خسر المرأة العظمى التي لن يكون لها أي بديل، وبذات الوقت لاتقبل أن تتحول إلى ذكرى. دوماً هو الرعب من موت الآخر، الأقرب إلينا من ذواتنا، الآخر الذي يقترن وجوده بوجودنا.

ولم يشأ (آراغون) أن يقول شيئاً عن تلك اللحظات الرهيبة، لحظات فقدانه لـ(إلزا)، ولكن في نهاية حياته شاء أن يتحدث عن تلك الوقائع التي عاشها؛ ربما لأنه أحس بأن مستقبل اللقاء بها بات قاب قوسين أو أدنى. قال (آراغون) : " اليوم تزداد تلك الصورة المأساوية لهيباً وولعاً وحسرة .. صورة موت (إلزا) .

وكلما مضت الأيام ، اقترب مستقبل اللقاء بها .

ذات مساء حزين عدنا إلى البيت ... بيتنا في (سانت موريسيس) بعد أن تجولنا يوماً كاملاً في ضواحي المدينة، لقد أحسست أن التعب أنهك (إلزا) في ذلك اليوم المشؤوم، قررت العودة إلى البيت، كانت شبه صامتة وقد أقعدها التعب بسرعة، وفي الصباح

كانت بجانبي. حاولت أن أكلمها، فلم تجبني. وهنا ولأول مرة ينتابه قلق كبير على (إلزا)، كانت توحي له بأنها مسافرة دون عودة. يقول (آراغون) واصفاً إرباكه في تلك اللحظات الحاسمة :

أسرعت وبحركة جنونية طلبت الطبيب، وجاء على عجل، وبلحظة تطلع الطبيب نحوي ... وقلت في نفسي: هل أسمعه ماذا يقول ... أم أسمع دقات قلب (إلزا) ... إنها المستقبل ... وليس هو .. لكنه الماضي قد سبقني قائلاً: هل تستدعيني من أجل جثة هامدة يا (آراغون) !!!!

هنا أحسست بدوار قاتل .. لم أعرف ماذا أفعل .. لا أدري أين أتجه : لقد ماتت (إلزا) ... لا أحد يذكرني بها .. المرأة هي مستقبل الرجل .. هكذا أصرح دائماً .. لا أريد أن أتعذب كثيراً.

ولكن كيف سارت حياة (آراغون) بعد موتها؟ تلك الحياة التي لبثت في شبه خفاء، الجميع كانوا يرونه في كل المحافل والملتقيات برفقة (إلزا)، لم يكن يتجه إلى مكان دون أن تكون برفقته، هل له أن يخرج ويمارس حياته كأن شيئاً لم يكن؟! حينذاك كان يتخيل بأنه ترك (إلزا) نائمة في البيت وخرج دون علمها .

يصور حالته قائلا : « (إلزا) التي شاركتني الحياة والمستقبل شاركتني الآلام والعذاب .. (إلزا) التي شاركتني كل ما في الحياة من نبضات .. كانت هي مستقبلي .. وكانت هي شعري .. وكانت هي حروف المعرفة والمستقبل في حياتي .

وعن حياته في البيت الذي أصبح يتفوح برائحة حبهما يقول (آراغون) :

في غرفتها الخاصة وعندما أدخلها أحياناً؛ بحثاً عن كتاب أو مخطوط ... لا أمكث كثيراً؛ لأني أخاف من حضورها وأخاف من لهيب ذكرياتها، أخاف؛ لأنها ورغم مفارقتها لي ما زالت تعيش في عقلي ووجداني. في غرفتها أراها تنام، أراها تستيقظ، أراها تأكل، وأراها تشرب، وأراها تبكي، وأراها تضحك ... حتى الدواوين التي كتبتها عن (إلزا) بقيت في غرفتها: (مجنون إلزا)، (عيون إلزا)، لاأقوى على قراءتها بعد موتها .. أخاف أن أحترق مرة أخرى بحبها، أخاف أن أشقى مرة أخرى في فراقها.

في حياتي وبعد موتها .. كل شيء يحدثني عنها ... كل شيء ينطق باسمها: الكتب .. الفراش .. الآثاث ... أشياء المنزل كلها تنطق باسم (إلزا) .. لا حياة لي بعد (إلزا) .. لا وجود لي بعد (إلزا) .. كنت أطوف مع (إلزا) في مقاهي باريس، وأرياف فرنسا، ولم يكن عندي مكان مفضل سوى ذلك المكان الذي تختاره (إلزا) .

واليوم مات (آراغون) أيضاً ولحق برفاقه .. رفاق السوريالية الذين آمنوا بمستقبل العالم في الحب : (شيريكو .. بريتون .. إيلوا .. مالرو .. سارتر .. بيكاسو .. ماتيس). اليوم بقي مستقبل (آراغون) في شعره العظيم وفي حبه العظيم لـ(إلزا) .

ياحبي العظيم، ياسبب هلاكي، الحب السعيد لايمكن أن يوجد،
ولكن حب أحدنا للآخر، كان هو الحب المؤكد .
أدور في نور النهار ووجدان الليل،
أحمل تلك المرأة في دمي،
كما تحمل غابة صوتها،
كيف أستطيع الكلام عن شيء فلا يتحول كياني إليها ؟
هي كل ما أحكي كل ما أحس كل ما ألمس
كل ضوضاء منها كل صمت كل اختلا ج
عيناك عميقتان جدّا ، حد أنني لما انحنيت لأشرب
رأيت كل الشموس فيهما
عيناك عميقتان حد أنني أفقد فيهما ذاكرتي .

قلق خسارة الحب بين (سارتر) و (بوفوار):

هنا أيضاً يمكن أن نستنتج شيئاً من فشل (سيمون دي بوفوار) الذريع في محاولاتها الجادة كي تكره نفسها على التوقف عن حب (سارتر) ، حتى إنها في حياته لجأت إلى طرق ملتوية كما أوردت من خلال نشرها للرسائل التي نشرتها بعد وفاة (سارتر) ، وفيها تسلط الضوء على تلك الطرق الملتوية التي كانت تسلكها كي تتخلص من طغيان حب (سارتر). ويمكنني استنتاج أنها لم تجرؤ على نشر تلك الاعترافات في حياته حتى تبقى محافظة على مساحة من نقائها لديه. كانت في الواحدة والعشرين وكان في الرابعة والعشرين، يدرسان الفلسفة ويعيشانها ويسعيان في تلك الفترة المبكرة إلى نمط جديد من التفكير. تتذكر وقائع اللقاء الأول به: كانت المرة الأولى التي أشعر أنني ألتقي بإنسان أشعر أمامه بالضآلة.

عُرفت بعلاقتها القوية مع (جان بول سارتر) ، و تعاونا معاً أثناء الحرب العالمية الثانية في حركة المقاومـة، لكنها لم تسمح لـ(سارتر) أن يفقدها خصوصيتها وشخصيتها رغم كل ذاك الإعجاب والتعلق الفكري والروحي، فهي ذاتها سوف تكون صاحبة مجد أدبي، وحصلت على أرفع جائزة في فرنسا وهي (جائزة كونكور / ١٩٥٤م) عن روايتها (رجال الفكر) قبل أن يحصل (سارتر) على نويل بعشر سنوات، أي: بعد عام واحد من (الوجود والعدم)، في عام ١٩٥٨م، كما اختيرت رئيسة للرابطة الفرنسية لحقوق الإنسان.

ولننظر على قوة هذه الرابطة بينهما في قولها: الحقيقة أنني كنت منفصلة عن (سارتر) بالقدر الذي كنت ألتحم فيه مع هذه الشخصية.. كانت علاقتنا جدلية،

أحياناً كنت أشعر بأنني على مسافة لا معقولة منه، وفي أحيان أخرى كنت أشعر كأنني النصف الذي يكمل النصف الآخر؛ أخذت منه وأخذ مني، وبالتأكيد لم أكن تابعة لـه. وكان (سارتر) يقول بأن (سيمون دي بوفوار) تجمع بين ذكاء الرجل، وحساسية المرأة. وكما أنها بدأت حياتها مع (جان بول سارتر) ، فسوف تنهي عمرها بكتابها الأخير الذي تسميه (وداعاً سارتر)، عام ١٩٨١م، تسرد فيه بعض الوقائع التي لم تكن معروفة عن (سارتر)، وتقول بأنه هديتها الأخيرة إلى الرجل الذي أمضت معه حياتها: لقد كان رجلاً حقيقيًّا، يعرف كيف ينتمي إلى الحقيقة وكيف يبحث عنها. وعندما وضعت كتابي كنت واثقة أن هذا أفضل ما يمكن أن يقدم لرجل لايزال حيّا ٠٠ كشفت عن (سارتر) الجانب الذي كان الناس يريدون أن يعرفوه، فلسفته ليست تعبيراً إمبراطوريًّا عن أفكار تجول في وجدان الشخص، إنها الدخول إلى أعماق الناس. حاولت أن أضيء بعض المشاهد غير المعروفة في حياته؛ لكي أظهر كيف أن الارتجاج هو انعكاس جزئي لزلزال يتشكل داخل عقل الفيلسوف.

لقد استسلمت لقوة حبها نحو (سارتر)، وقررت أن تقيم في منزل يشرف على مقبرته، وأوصت أن تدفن جواره، لم تستطع الابتعاد عنه حتى وهو ميت، وقد حدث ذلك عندما توفيت يوم ١٤ / ٤ / ١٩٨٦م .

إذن نحن نحترم الحب الكبير الذي جمع بين (بوفوار) و(سارتر)؛ لأننا هنا نقف أمام عظمة الحب الذي يمكن أن يربط بين كائنين عاقلين بكل ذاك الجبروت.

خسارة الحب عند (ألبير كامو):

ويمكننا اكتشاف سحرية الحب في مسرحية ألبير كامو (صلاة إلى بتول) .

في هذه المسرحية، يطرح (كامو) قضية الحب والموت بشكل إنساني مؤثر.

وهي من المسرحيات التي تطرح الحساسية العالية في علاقة حب عميقة، ولكن الشاب يقلقه دوماً الموت الذي يبعده عن حبيبته.

البطل ينتابه قلق وجودي، وهو يتخيل موته، والابتعاد عن حبيبته، وفي هذا القلق ينادي (دييجو) حبيبته: إنني أكره جمالك؛ لأنه سوف يحيا بعد موتي... ملعون هو؛ لأن غيري سيتمتع به... لن أكون وحدي هناك... ماذا يهمني من حبك إن لم يتعفن معي.

الحياة تقترن هنا بوجود مَن نحب، وإذا خلت الحياة من الحب، خلت من الدفء.

يقول (دييجو): لا أريد أن أموت وحدي وأغلى شي عندي في العالم يشيح بوجهه عني ويرفض أن يتبعني.

وتأتي الإجابة ، فتقول (فكتوريا) جملتها الرائعة: إذا كان يجب أن تموت يا حبيبي، فإنني أحسد حتى الأرض التي سوف تقترن بجسمك.

الخاتمة:

المحبة عاطفة إنسانية، يتمتع بها الإنسان حتى يستطيع أن يمارس أبعاد إنسانيته، ويعيش علاقات إنسانية واجتماعية في مجتمعه، ومن جهة أخرى فإن المحبة تجعل الإنسان في حالة توازن وتوافق مع ما يلقاه من ألوان وأطياف الناس.

المحبة هي حالة قصوى من الضعف الإرادي تجاه شخص آخر، تجد نفسك مندفعاً لأن تحبه، وتوليه كل عنايتك، شخص يهيمن على كل مفصل من مفاصل القوة لديك، وترى نفسك متردداً في موقف ترغب أن تقول له : لا.

لحظات الضعف الكبرى في حياة الإنسان، تكمن في عمق لحظات حبه الكبرى؛ لذلك نجد أن كلمات الاعتراف الأولى بمشاعر الحب، تكون ممزوجة بقلق، وحذر، واضطراب، وإرباك بالنسبة للمحب الذي يندفع كي يعبر عن دفق مشاعر حبه، هذه الأعراض التي تزداد وهنا قدر ما يرزح العاشق تحت سطوة هيمنة قوة الحب التي تجتاحه من سحرية الطرف الآخر، وهو يقف قبالته في هيبة امتحان، ليس امتحان فصل، أو امتحان مرحلة عمرية، بل امتحان الحياة برمتها.

يتحول الضعف هنا إلى مرتبة متقدمة من مراتب أصالة المشاعر، وهو يحاول النجاح في تحميل الكلمات فيض الأحاسيس التي تسكنه، ملتمساً ركاكة الألفاظ ووهنها أمام قوة تلك الأحاسيس.

إنه هنا يقف أمام أعز كائن لديه، كائن اقترن وجوده بوجود الحياة ذاتها، ولديه استعداد روحي لأن يخسر الحياة على أن يخسر هذا الكائن الأقرب من الروح إليه.

إنها المحبة التي تضفي على الحياة إشراقة، وتضفي على العمل بهجة، فترى المحب يعيش إشراقة الحياة، ويستمتع ببهجة العمل. إنه يمتلئ بمسؤولية تجاه كل يوم يعيشه، وتجاه كل خطوة يخطوها، كل نظرة ينظرها، كل كلمة يقولها. يشعر بأن الطرف الآخر يسمعه، ويراه، ويحدسه. يسعى ما بجهده؛ كي يكون معطاء حتى يكون جديراً بالحياة التي يكتشف من خلالها جماليات وهج العاطفة.

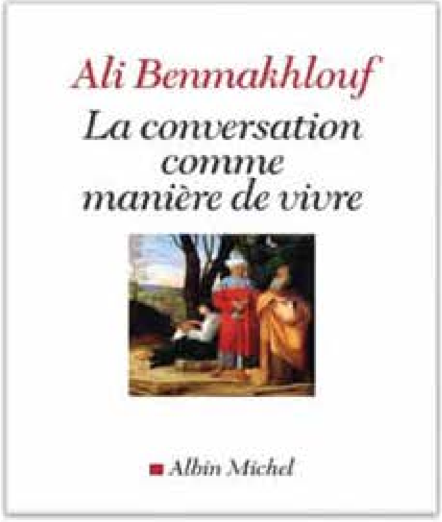
بما أن الحب هو حالة صفاء من نقاء المشاعر، فإن الطرف الآخر الذي نرتقي إلى - وليس نقع في - حبه يتمتع بمقومات الاستثنائية، إنه شخص استثنائي بامتياز؛ وهذا ما يجعل العقبات التي يمكن أن تعيق مسرى تفجير ثورة المشاعر نحوه في حالة زوال.

إن قوة نقاء الحب هنا؛ تجعل الإنسان يشعر بحاجته القصوى كي يرتقي في درجات الطهارة حتى يكون بمستوى تلك المشاعر الكبرى التي يعيش في بهاء معانيها.

إنها معادلة يلتمس الإنسان معها مساحة ما لديه من إيجابية، عندما يكون أمام كائن بالغ الشر، ويلتمس مساحة ما لديه من سلبية، عندما يكون أمام كائن بالغ الخير.

الحوار أسلوباً للعيش

المهدي مستقيم - المغرب



الحوار كما يقول (سوريو) هو "الشكل الفلسفي الممتاز"، بيد أن الأفكار أكثر ما تكون فلسفية عندما يستطيع مَن يفكر فيها من الداخل أن يبحث عن وجهها الخارجي، إذ يعد الحوار بما هو فعل مستمر في الزمن - أو بما هو فعل لا يعرف انقطاعات و توقفات- من سطوة النهايات المغلقة، وعنف الإجابات الجاهزة، وسقم المسلّمات المطلقة، إنه فعل حيوي لا يكفّ عن تحويل الأجوبة إلى أسئلة جديدة، تنتفض أمام مناورات آباء الكهنوت الذين يسعون إلى تأبيد قدسيتُهم الساحقة، بتكريس ثقافة الخنوع والعبودية، والإذعان والتصديق، والسكون والتقليد، «فبديهي أنه لا حوار دون حرية، أعني الحرية التي يتجاوب فيها الفرد مع المجتمع، وتحكم العلاقة بين المبدع والمتلقي، وأشكال الخطاب بين المفكّر والمفكَّر، الحرية التي تنتقل من خارج الفرد إلى داخله، والتي تختفي معها كل القيود السياسية والاجتماعية والفكرية والإبداعية»(١).

من هذا المنطلق يسعى المفكر المغربي علي بنمخلوف في مصنفه الأخير (الحوار

أسلوباً للعيش)، الصادر حديثاً عن منشورات ألبان ميشال الفرنسية (٢٠١٦م) إلى الإسهام في إضاءة هذا الوعي؛ إيماناً منه بأن الحوار يأخذ عن طريق الكلام شكلاً حضاريًّا، ويبتعد عن ضروب الاستعراض، وعرض المذاهب، ناهيك عن كونه يتخطّى كل أشكال الصراع الإيديولوجي ذي اللبوس الجدلي.

ولعل الكلام الملغَّز والمشفَّر هو ما يجعل طريق الفهم مفتوحة أمام مداخل متعددة، فنحن نتحاور لكي نغذي شكوكنا، لا لكي نزيد من وطأة يقينياتنا، كما أن التركيز على قيمة الحوار (بما هو تبادل للكلام) لا ينتقص من شأن فعل الكتابة، بقدر ما يزيده حيوية وانتعاشاً. على أن الخطاب لا يتحدد في كونه مجموعاً منظماً لما ننتجه من قول، ولا في الطريقة التي ننتجه بها، وإنما فيما لا نقوله، أي فيما نخفيه، بل ويتمظهر في أفعالنا وسلوكنا، إنه مجموع المعاني المقيَّدة والمقيِّدة التي تنتشر عن طريق العلاقات الاجتماعية.

ويدل استحضار علي بنمخلوف لأطروحة (ميشال فوكو) حول موضوعة الخطاب على أهميتها وجريان مفعولها، ودلالتها القوية، إن إنتاج الخطاب «في كل مجتمع، هو في نفس الوقت إنتاج مراقب، ومنتقى، ومنظم، ومعاد توزيعه من خلال عدد من الإجراءات التي يكون دورها هو الحد من سلطاته ومخاطره، والتحكم في حدوثه المحتمل، وإخفاء ماديته الثقيلة والرهيبة. إننا نعرف - طبعاً في مجتمع كمجتمعنا- إجراء الاستبعاد أكثر هذه الإجراءات بداهة، وأكثرها تداولاً كذلك هي المنع. إننا نعرف جيداً أنه ليس لدينا الحق في أن نقول كل شيء، وأننا لا يمكن أن نتحدث عن كل شيء في كل ظرف، ونعرف أخيراً ألا أحد يمكنه أن يتحدث عن أي شيء كان. هناك الموضوع الذي لا يجوز الحديث عنه وهناك الطقوس الخاصة بكل ظرف، وحق الامتياز أو الخصوصية الممنوح للذات المتحدثة، تلك هي لعبة الأنواع الثلاثة من إجراءات المنع التي تتقاطع وتتعاضد أو يعوض بعضها البعض مشكّلة سياجاً معقداً، يتعدل باستمرار. أشير فقط إلى أن المناطق التي أحكم السياج حولها، وتتضاعف حولها الخانات السوداء في أيامنا هذه هي مناطق الجنس والسياسة، وكأن الخطاب، بدل أن يكون هذا العنصر الشفاف أو المحايد الذي يجرّد فيه الجنس من سلاحه وتكتسب فيه السياسة طابعاً سليماً، هو أحد المواقع التي تمارس فيها هذه المناطق بعض سلطتها الرهيبة بشكل أفضل. يبدو أن الخطاب في ظاهره شيء بسيط، لكن أشكال المنع التي تلحقه تكشف باكراً وبسرعة عن ارتباطه بالرغبة وبالسلطة. وما المستغرب في ذلك مادام الخطاب – وقد أوضح لنا التحليل النفسي ذلك- ليس فقط هو ما يظهر (أو يخفي الرغبة، لكنه أيضاً هو

موضوع الرغبة. وما دام الخطاب- والتاريخ ما فتئ يعلمنا ذلك- ليس فقط هو ما يترجم الصراعات أو أنظمة السيطرة، لكنه هو ما نصارع به، وهو السلطة التي نحاول الاستيلاء عليها»(٢).

ويسعى الخطاب - حسب بنمخلوف- إلى جعل الآخر قريباً من القول، إنه يعامل الآخر وكأنه ماثل أمامه، إذ نتخيل ونحن نقرأ رسالة أن صاحبها يقرأ كلماتها، وأن ثمة ابتسامة ترافق هذه القراءة، وهذه عملية يمكننا أن نباشرها دون معرفة الآخر الذي يخاطبنا، بيد أن القراءة هي حوار مع أشخاص ينتمون إلى الماضي، كما أوضح ذلك (ديكارت) في كتابه البديع (مقالة في المنهج).

يهدف مصنف علي بنمخلوف، إلى تقديم بعض النظريات العامة، التي تمت صياغتها حول موضوعة الحوار، مستنطقاً النماذج التي عرضها (مونتاني)، ونخص بالذكر كتابه (فن التحاور)، ومن أجل ذلك يدعونا بنمخلوف إلى مشاركته رحلة طويلة ومشوقة، سنقف من خلالها على نماذج من الأدب والفلسفة، تركت بصمتها في تاريخ التجربة الإنسانية المشتركة، فمن مناخ القرن التاسع عشر الأنجلوساكسوني حيث (لويس كارول، وجاك غودي، وجيمس أج) سيعرج بنا بنمخلوف إلى أجواء القرون الوسطى، وبالضبط بغداد القرن العاشر، حيث التوحيدي والفارابي، ليستقر بنا بعد ذلك على ضفة الأسئلة السيميائية التأويلية، وما يرافقها من أطروحات ذات لبوس ألسني تداولي، وفي ارتباط مع هذه القضايا السيميائية، يقدم لنا بنمخلوف الحوار كشكل من أشكال التعلم، يضم عناصر فيها من اللعب والمرح ما يسهل عملية تخزينها في الذاكرة، فبدون هذا اللعب سيتهدد التلميذ الناشئ خطر الوقوع في شراك الملل والرتابة والسأم، الذي وسم حالة (أليس) في بداية حكاية (لويس كارول) الرائعة (مغامرات أليس في بلاد العجائب)، (أليس) التي كانت تجلس مع أختها الكبرى في حديقة البيت، هاته الأخيرة التي كانت تحدثها عن العالم من خلال كتاب من كتب التاريخ، ولكن (أليس) لم تكن تصغي لها؛ لأن الكتاب افتقر إلى الرسوم والصور التوضيحية والمحاورات والنقاش، ويحث عوض ذلك على الحفظ واستظهار القواعد النحوية بشكل ميكانيكي، هذا ما جعل (أليس) تفكر في عالمها الخاص، وتحلِّق بعقلها الصغير وخيالها المجنَّح بعيداً عن أرض الواقع.

والحوار بما هو مغامرة بطلتها العبارة، لا يحيي الكلمات وينعشها فقط، بل ولا يبحث كما هو حال (فلوبير وبروست) عن الحياة خلف وداخل الكلمات، وإنما عن طريقها

وبها يحد من خطر الصمت، ويتيح إمكانات إنقاذ الآخر، ويرسِّخ بالتالي الوظيفة الحيوية للحوار والتحاور، والتي من خلالها لا نتبادل الكلمات فقط، وإنما الأجساد أيضاً. يتغيّا بنمخلوف من خلال مصنفه هذا إذن إبراز مدى فاعلية وحركية الكلمات.

ترى هل تفسد الكتابة الحوار؟ كلا فالكتابة خزان، إنها أرشيف شاهد على أهمية الكلام، فـ(مراسلات فلوبير) و(آثار مونتاني) و(مذكرات سان سيمون) و(مغامرات أليس في بلاد العجائب للويس كارول)، وغيرها كثير، تبرز غنى الأساليب والترنيمات والإيقاعات، ونَفَس الكلمات ومختلف الأصوات المنبعثة، وأثرها في تحقيق وإنعاش عمليات الفهم؛ إذ يجتمع كل هؤلاء الكتاب والفلاسفة - حسب علي بنمخلوف- ضمن دائرة الكتابة الشفوية، فكتاباتهم تنقلنا مباشرة إلى عالم الحوار، كل بطريقته الخاصة، يلح على شكل وصوت شخصياته، ويسلط الضوء على تعدد أشكال تعبيراتها ونطقها.

يرفض علي بنمخلوف آراء المتصوِّفة المتفِّين حول حلقة المعنى الواحد الأوحد، الذين يحملون على الاعتقاد أن الكلمة حمَّالة معنى وحيد، وأنه من خلال الكلمات فقط، ينبجس هذا المعنى، إنهم يروِّجون لأسطورة عظمى، ذات محور صلد، يصعب اختراقه، بيد أن لعبة الألفاظ المتجانسة ذات المعاني المتباينة (HOMONYMIE) التي وظَّفها (لويس كارول)، تظهر على شكل إرادة قوية، تسعى إلى وضع حد لطباع المعنى السريالية التي تقدمها الكتابة ذات البعد الواحد والوحيد.

ويختم علي بنمخلوف مصنفه الشيق بسؤال ذي طابع بيداغوجي: هل من الضروري المرور عبر الحكاية والرسوم المتحركة، والأطفال مثل (أليس) وشخصيات حتى نأخذ الحوار على محمل الجد، أي: من أجل مزج التركيبات الشعرية بالواقعية؟ إجابة منه على هذا السؤال، يرى بنمخلوف أن التجريد الرياضي والتخييل الشعري، عنصران متعارضان ومتباعدان، لا يمكن إلا للحوار أن يسلط عليها الضوء ويضعهما جنباً لجنب، بيد أن التفكير الصارم، المتشابك التعقيد، يمكن ترجمته إلى صيغ تبادلية، فيها من الأخذ والرد في الكلام، والفكاهة والمرح، بما يسهل إمكانات تخزينها وحفظها في الذاكرة.

الحواشي:

(١) جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، ط١ (بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤م)، ص٢٦٦.

(٢) ميشال فوكو: نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، ط٢ (بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ٢٠٠٧م) ص٨-٩.

فلسفة الاعتراف عند (هونيث)

نورالدين علوش - المغرب

مقدمة:

من أهم ما يميز الفكر الفلسفي الغربي المعاصر اهتمامه المتزايد ببراديغم جديد، ألا هو الاعتراف، وقد تنوعت المقاربات واختلفت الاستعمالات لمفهوم الاعتراف لدى كبار الفلاسفة الغربيين المعاصرين، وخاصة الفيلسوف الكندي (شارلز تايلور) والفيلسوف الألماني (أكسل هونيث) تلميذ (هابرمس) والفيلسوفة الأمريكية (نانسي فرايزر). وضمن هذا السياق، يمكننا أن نذكر ثلاثة اتجاهات أساسية فيما يخص مسألة الاعتراف التي تسود اليوم الحقل الفلسفي؛ الاتجاه الأول الذي يمثله الفيلسوف الكندي (تايلور) الذي يميل إلى تناول او مقاربة مفهوم الاعتراف من الناحية السياسية وتوظيفه لتحقيق مطالب سياسية والدفاع عن مشروعية هذه المطالب المتعلقة بوجه الخصوص بالاعتراف العمومي بما سيسمى الأقليات الثانية والثقافية أو ما يعرف بأمريكا الشمالية بالجماعات الثقافية، وضرورة تبني السلطات العامة إجراءات منصفة لصالحها. أما الاتجاه الثاني فتمثله اليوم

الفيلسوفة الأمريكية (نانسي فرايزر) التي اهتمت بالاعتراف ضمن بحوثها المعلقة بالفضاء العمومي وآليات تحقيق العدالة الاجتماعية داخل هذا الفضاء، وتأكيداً على ضرورة الجمع بين نموذجين متكاملين، الاعتراف وإعادة التوزيع؛ إذ إن تحقيق العدالة الاجتماعية في رأيها يتوقف على إعادة التوزيع المتساوي والعادل للثروات والخيرات التي تمنح للأفراد والجماعات قصد القضاء على الاستغلال الاقتصادي والظلم الاجتماعي والصراع الطبقي، بالإضافة إلى ذلك تحقيق الاعتراف المتساوي للهويات التي تطالب بها الحركات الاجتماعية والثقافية، كالحركة النسوية والحركات المضادة للعنصرية وغيرها من الحركات الموجودة في الفضاءات العمومية.

أما الاتجاه الثالث فيمثله الفيلسوف الألماني (أكسيل هونيث) ممثل الجيل الثالث لمدرسة فرانكفورت ومديرها الحالي. ولعل المكانة التي لم يفتأ يحتلها في السنوات الأخيرة؛ ترجع لكونه استطاع بجدارة عالية القيام بتنظير فلسفي لامثيل له لمفهوم الاعتراف، وبخاصة بعد ظهور كتابيه الأساسيين (الصراع من أجل الاعتراف)، سنة ١٩٩٣م و(الحق في الحرية)، سنة ٢٠١٢م؛ مما مكنه من شهرة واسعة، منقطة النظير في الأوساط الفلسفية الغربية القارية والإنغلوسكسونية، دفعت الكثير من الفلاسفة وعلماء الاجتماع إلى الدخول في نقاشات وسجالات معه، بخصوص براديغمه الجديد.

والجدير بالذكر أن مفهوم الاعتراف عند (هونيث) يختلف عن كل من (شارل تايلور) و(نانسي فرايزر) اللذين اهتما كثيراً بالجانب المتعلق بالهويات الثقافية والاختلافات الثقافية، أو ماتسميه (نانسي فرايزر) بالسيطرة الثقافية.

فالهدف من براديغم الاعتراف هو تأسيس نظرية معيارية للمجتمع؛ لتحيين أو تجديد النظرية النقدية الأولى. على هذا الأساس قام في كتابه (الصراع من أجل الاعتراف) بإعادة بناء التجربة الاجتماعية الأولى، انطلاقاً من أشكال الاعتراف التذاوتي التي يعتبرها هونيث مؤسسة للهوية حتى تحقق الذات وجودها داخل نسيج العلاقات الاجتماعية. وهو بذلك يتفق فيما يخص بضرورة الانتقال من فكرة الذات في العلاقات الاجتماعية والمؤسسات إلى التذاوت الحديثة وبمختلف تمظهراتها كالعمل والتفاعل والتنشئة الاجتماعية. ومع أن (هونيث) قد أشاد بما يسمى المنعطف التواصلي لـ(هابرماس) الذي أعاد تحيين النظرية النقدية من جديد؛ غير أنه بقي

متحفظاً على اختزال (هابرماس) للحياة الاجتماعية إلى البعد اللغوي والتمركز حول اللغة. قد يحجب عنها حقيقة التفاعلات المجتمعية، ويؤدي هذا إلى عدم إدراك التجارب الاجتماعية والأخلاقية المرتبطة بأشكال الظلم والاحتقار وعدم الاعتراف بالأفراد والمجموعات؛ لذلك حاول (هونيث) إعادة إدماج بنيوي لأشكال الصراعات الاجتماعية وأنماط التجربة التاريخية المعاشة ضمن نموذج معيري للاعتراف المتبادل الذي استلهمه من نموذج (هيغل) وعمقه من خلال أعمال (هربرت ميد).

إنّ كل مقاربة لمفهوم الاعتراف -حسب هونيث- تستدعي العودة إلى كتابات (هيغل). إنّ أهمية هذا الفيلسوف- حسب هونيث- ترجع إلى كونه أول من حاول دراسة العلاقات الاجتماعية، بوصفها علاقات بين ذوات، تسعى لتحقيق الاعتراف المتبادل، وهذا على النقيض من التقليد الفلسفي الغربي الذي كان سائداً في الحقل السياسي و الأخلاقي، وخاصة لدى كلٍّ من (مكيافيلي) و(هويز). وهو تقليد قام على فكرة الصراع المستميت والحرب الضروس بين البشر، والبحث المستمر عن الوسائل الأنجع لإشباع رغباتهم وحاجاتهم، داخل ما يسمى بـ(الصراع من أجل البقاء)، وهو صراع تتناقض فيه الرغبات والإرادات الإنسانية. ثم عمّق (هونيث) فكرة الاعتراف المتبادل الهيغلية، استناداً إلى مكتسبات ونتائج العلوم الاجتماعية (علم الاجتماع، علم النفس الاجتماعي، التحليل النفسي)، من خلال انفتاحه الفلسفي والعلمي على أعمال العالم الاجتماعي الأمريكي البرغماتي (جورج هربرت ميد) والعالم النفساني الإنجليزي (دونالد وينيكوث). إنّ هذه الأعمال الميدانية قادرة–حسب هونيث- على فهم حقيقي لجملة الآليات الاجتماعية والبنيوية لعملي الاعتراف؛ لذلك يرى أن الاعتراف المتبادل كفيل بوضع حد للصراعات الاجتماعية، القائمة على السيطرة و الهيمنة و الظلم الاجتماعي، ومن ثمة يستطيع الأفراد تحقيق ذواتهم وفق ثلاثة أشكال أو نماذج معيارية متميزة للاعتراف، هي: الحب والحق والتضامن.

١-الحب: إن الحب –حسب هونيث– هو الصورة الأولية للاعتراف؛ إذ إنه يربط الفرد بجماعة محددة، وخاصة الأسرة التي تمكنه من تحقيق مقصد أساسي، يتمثل في الثقة في النفس.

٢-الحق: أما الحق فهو ذو طابع قانوني وسياسي، بحيث يتم الاعتراف بالإنسان

كذات حاملة لحقوق ما، ولهذا الاعتراف أهمية كبيرة لاكتساب ما يسمى احترام الذات.

٣-التضامن: أما التضامن فهو يحيلنا –حسب هونيث- إلى الصورة الأكثر اكتمالاً من أفراد المجتمع، بحيث يتمكن كل فرد أن يتأكد أنه يتمتع بمجموعة من المؤهلات والقدرات التي تسمح له من الانسجام الإيجابي مع وضعه الاجتماعي، فيحقق ما يسم بتقدير الذات، غير أنّ تحقيق الاعتراف من خلال هذه الأشكال أو المستويات الثلاثة ليس أمراً هيناً من الناحية الواقعية؛ إذ كثيراً ما يجد الأفراد أنفسهم أمام ما يسميه (هونيث) بالامتناع عن الاعتراف، والذي يأخذ بدوره ثلاثة أشكال أساسية، تؤدي في نهاية الأمر إلى ما يسمى بالاحتقار الاجتماعي وهي :

أ- من الناحية الجسمية والنفسية: وهذا حينما يتم إلحاق الأذى أو الضرر الجسماني والنفسي لشخص ما، مثل حالة التعذيب أو الاختطاف أو الاغتصاب؛ وهذا ما يؤدي إلى فقدان الثقة في النفس.

ب- من الناحية القانونية: وهذا حينما يتم إلحاق الضرر للفرد حينما يتم استبعاده أو تهميشه من الناحية القانونية؛ فلا يحصل على حقوقه لأسباب إثنية أو جنسية أو طبقية أو دينية (كحالات المغتربين، النساء، السود ... إلخ)، غير أنّ الملاحظ عندما نتحدث هنا عن حقوق الأفراد أو الجماعات فلا يتعلق الأمر فقط بعدم التساوي في الحقوق أو في التوزيع العادل للخيرات و الثروات، وإنما يتعلق الأمر أيضاً – من الناحيتين النفسية و الأخلاقية- بشعور هؤلاء الأفراد المهمشين أو المحرومين بالإهانة. وهذا الشكل من الاحتقار؛ يؤدي إلى فقدان الفرد أو الجماعة لما يسمى احترام الذات.

ج- من الناحية الاجتماعية: وهذا حينما يتم إلحاق الضرر للفرد، عندما لا ينال الاعتراف الذي يستحقه بالنظر إلى مؤهلاته و قدراته و كفاءاته؛ فلا يحقق المرتبة الاجتماعية التي يستحقها، على غرار ما يحدث –مثلا- في مؤسسات العمل التي لا ينال فيها الفرد التقدير الاجتماعي اللائق به.و هذا الشكل من الاحتقار؛ يؤدي إلى فقدان الفرد هذا التقدير، لذلك فإنّ معايشة الأفراد لتجارب الاحتقار الاجتماعي؛ تؤدي لا محالة إلى صراعات اجتماعية وسياسية، يبحث هؤلاء الأفراد من خلالها على الاعتراف في مختلف أشكاله.

أسس النقد السيميائي وبنياته
قراءة في مشروعي (بارت) والخطيبي

مراد الخطيبي - المغرب

ملخص:

تناولت الورقة مشروع (بارت) السيميائي»، والذي يمكن تقسيمه إلى مرحلة البنيوية، ومرحلة ما بعد البنيوية. وتناولت الورقة أيضًا أهم ما ميز مشروع عبد الكبير الخطيبي السيميائي. ويبدو أن شهادة (بارت) النقدية حول مشروع الخطيبي مفتاح مهم لتناول هذا الموضوع العميق والشاسع. بخصوص «مشروع (بارت) السيميائي» في مرحلة البنيوية، قام (رولان بارت) بتطوير المنهج السيميائي بعد استفادته من أعمال (فردناند دوسوسير) و(هلمسليف) و(رومان ياكوبسون) و(إميلي بنفنيست). لهذا، فبالنسبة لـ(بارت) مركزية علم اللغة أساسية، ولا يمكن تقزيم أهميتها وشموليتها، وأيضًا احتضانها لعدد كبير من المجالات. وبالتالي فإن السيميائيات في نظره تبقى قاصرة على تغطية مجالات كثيرة، ودورها محدود في هذا الإطار بالمقارنة مع اللسانيات. لهذا، فهو يؤكد على أن السيميائيات لا يمكن أن تكون مجالًا مستقلًا بذاته، بل هي جزء لا يتجزأ من علم اللغة -أو اللسانيات عمومًا- لأنها في نظر (بارت) عالم من صور وأشياء وسلوكيات بدلالات كثيرة، ولكنها لا يمكنها الانفصال عن اللغة. أما فيما يتعلق بـ»مشروع (بارت) السيميائي» في مرحلة ما بعد البنيوية، فيمكن اعتبار: (إمبراطورية العلامات L'empire des signes) واحدًا من المؤلفات التي تمثل مرحلة (رولان بارت) ما بعد البنيوية باعتبار أن الاهتمام فيها انتقل من تفسير أنظمة العلامات إلى الرغبة في التخلص من تأثيرها وسلطتها. أما الخطيبي فقد استفاد كثيرًا من (بارت)، وفي الوقت نفسه سيتمكن من إقامة مشروعه الخاص.

ففي سنة ١٩٧٤م سيقوم الخطيبي بإصدار مؤلفه: (La Blessure du nom propre/جرح الاسم الشخصي) والذي صدرت نسخته العربية تحت عنوان يبدو أنه بعيد شيئًا ما عن الأصل ألا وهو: (الاسم العربي الجريح). في هذا العمل سيشتغل الخطيبي على الوشم، الأمثال المغربية، الرسم الخطي، الحكاية، بلاغة الجماع... وغيرها من المواضيع، مستعملًا منهجًا رصينًا يتمثل في منهج "التداخل الدلائلي" «Intersémiotique»؛ حيث حاول نسج تلك العلاقة غير الممكنة بين دليل ودليل، أو ما يسميه محمد بنيس بالهجرة الثانية.

مقدمة:

شكل (رولان بارت) (١٢نوفمبر ١٩١٥- ٢٦ مارس ١٩٨٠) ومشروعه النقدي خاصة في مجال السيميائيات واحدًا من أهم المرجعيات في مسار الأديب والمفكر عبد الكبير الخطيبي. ورافقه هذا المشروع في فترات عديدة في حياته؛ بدءًا من مرحلة الدراسة -خاصة خلال مرحلته الجامعية بجامعة السوربون بباريس الفرنسية- إلى غاية تثبيت اسمه كباحث متميز وأكاديمي مرموق. وأصبحت مشاريعه وأعماله الفكرية والنقدية والإبداعية مادة للدراسة والبحث في العديد من الجامعات والمعاهد العربية والدولية، وترجمت -وما زالت تترجم- أعماله إلى اللغة العربية واللغة الإنجليزية تحديدًا. بالسيميائيات نجح الخطيبي في اقتحام عدة علامات ومجالات مثل: الوشم، الأمثال، الخط، الحكاية، الأدب الشفوي، الصورة، الموسيقى، الفن التشكيلي؛ وذلك بكثير من اللذة «Un plaisir» بتعبير (رولان بارت). ويعتبر مؤلفه: (La Blessure du nom propre/الاسم العربي الجريح) مثالًا واضحًا. ففي هذا العمل الذي سيشتغل فيه الخطيبي على الوشم، الأمثال المغربية، الرسم الخطي، الحكاية، بلاغة الجماع... وغيرها من المواضيع، استعمل الخطيبي منهجًا رصينًا يتمثل في منهج "التداخل الدلائلي" «Intersémiotique».

للتطرق إلى موضوع شاسع وعميق مثل موضوع: (النقد السيميائي بين (رولان بارت) وعبد الكبير الخطيبي)، يبدو أن شهادة (بارت) النقدية حول مشروع الخطيبي مفتاح مهم في هذا الإطار.

١- شهادة (بارت) النقدية حول مشروع الخطيبي:

يقول (بارت): «إنني والخطيبي، نهتم بأشياء واحدة، بالصور، الأدلة، الآثار، الحروف، العلامات. وفي الوقت نفسه يعلمني الخطيبي جديدًا، يخلخل معرفتي؛ لأنه يغير مكان هذه الأشكال، كما أراها يأخذني بعيدًا عن ذاتي، إلى أرضه هو، في حين أحس كأني في الطرف الأقصى من نفسي.

إن الخطيبي معاصر، يساهم في هذه التجلية التي تنمو بدخيلتي، وشيئًا فشيئًا أدرك كيف أن المشروع الدلائلي، الذي ساهمت فيه وما أزال، ظل حبيس مقولات الكلّي التي تقعد كل مناهج الغرب منذ أرسطو. كنت أفترض ببراءة، وأنا أسائل بنية الأدلة، أن هذه البنية تبرهن على عمومية ما، تؤكد هوية لم تكن، في العمق، وبسبب المتن، الذي اشتملت عليه، إلا هوية الإنسان «الثقافي» لموطني.

والخطيبي يقوم بمعنى ما بالشيء نفسه لحسابه الخاص، إنه يسائل الأدلة التي ستجلي له هوية شعبه. ولكن ليس الشعب واحدًا. إن شعبي أنا لم يعد «شعبًا فصورة هويته -التي نسميها تقاليده- لم تعد إلا مادة متحفية في متحف التقاليد الشعبية الكائن جنب (بوادو بولوني)، غير بعيد عن حديقة قديمة للحيوان.

فالأمر يتعلق في الحالين معًا بمخزون «الغرابة». إن ما يمكنني أن أسائله، على مستوى معين من السلم الاجتماعي الذي آخذ فيه مكاني، هو الفرنسي «الثقافي»، مصوغا بالموجات المتعاقبة للعقلانية، للديمقراطية ووسائل الإعلام الجماهيري. وما يسائله الخطيبي هو إنسان

«شعبي» كلية، هذا الذي لا يتكلم إلا بالدلالات الخاصة به، ويجد نفسه دائمًا مغدورًا من طرف الآخرين، سواء أكان ناطقًا (أي الفلكلوريين) أم مجرد منسي بكل بساطة (أي المثقفين). إذن أصالة الخطيبي ساطعة بدخيلة عرقه. صوته متميز حتمًا، ومن ثم فهو منفرد حتمًا. لأن ما يقترحه، بشكل مفارق هو استرجاع الهوية والفرق في آن، مثل هوية معدن خالص، متوهج، ترغم أيًّا كان على قراءتها كفرق.

وهنا يمكن لغربي (مثلي) أن يتعلم شيئًا من الخطيبي. إننا لا نستطيع أن نفعل ما يفعله. ليس أساسنا اللغوي واحدًا؛ ومع ذلك يمكن أن نأخذ عنه درسًا في الاستقلال، مثلًا. إننا واعون مؤكدًا بانغلاقنا الإيديولوجي، ومنا من يبحث عن بعض أفكار الفرق وهم يسائلون المطلق الآخر، الشرق (أعني: الزن، الطاو، البوذية)، ولكن ما يجب أن نتعلمه ليس هو استظهار نموذج (تفرق اللغة بيننا فيها تمامًا)، بل أن نكتشف لأنفسنا لغة «متعددة المنطقة»، «لمامة» فروقات سيقوض مزيجها الاندماجية المرعبة (لأنها تاريخيًّا) بعيدة القدم للأنا الغربي. لهذا نحاول أن نكون «مزاجين» نستعير من هنا وهناك بقايا «الأمكنة الأخرى» (شيئًا من الزن، شيئًا من الطاو... إلخ)، وتخلط هذه الهوية الغربية التي عادة ما تضغط علينا كغطاء (ليس دائمًا ثمنه وبذخه). لهذا لا يسعنا أن نعود إلى ما هو «شعبي» لدينا، فنحن لم نعد نملكه، ولكن يمكننا أن ننفتح على «شعبيات» أخرى، يمكن أن «ننزاح عن المركز» كما نقول الآن. وهنا تمنحنا كتب الخطيبي متتالية بارعة وقوية من الأدلة التي لا تقبل الاختزال ومفسرة في آن مما يسمح لنا بالإمساك بالآخر، انطلاقاً من نفسنا»[١].

هذه الشهادة النقدية الطافحة بالدلالات والمليئة بالمفاهيم تلخص بعمق مشروعي الخطيبي و(بارت) السيميائي، وتدعو إلى النبش في الخصائص والسمات الأساسية لهذين المشروعين.

٢- مشروع (بارت) السيميائي:

لا بد من الإشارة إلى أن «مشروع (بارت) السيميائي» يمكن تقسيمه إلى مرحلتين مهمتين. مرحلة التأثر باللسانيات إبان الفترة التي برز فيها المنهج البنيوي، ثم مرحلة ما بعد البنيوية:

٢-١- مشروع (بارت) السيميائي في مرحلة البنيوية:

تتجلى الأهمية النقدية للسيميائيات حسب الباحث (بيتر بيريكلس تريفوناس/Peter Pericles Trifonas) في كونها تساعد المنظرين على خلق ميتا-لغة Meta-language -لغة أو خطاب نقدي- قادر على تحليل أشكال التمثلات وبنياتها؛ باعتبارها أجزاء مشفرة داخل منطق النظام[٢].

في هذا الإطار، قام (رولان بارت) بتطوير المنهج السيميائي بعد استفادته من أعمال (فردناند دوسوسير) و(هلمسليف) و(رومان ياكوبسون) و(إميلي بنفنيست). وإلى جانب (جان بياجي) و(كلود لفي شتراوس)، تمكن (رولان بارت) من خلال مشروعه المتميز من نيل اهتمام عدد كبير من النقاد والمهتمين بمجال السيميائيات من بينهم: (جوليا كريستيفا) و(ميشيل فوكو) و(جاك لا كان) و(تزفيتان تودوروف) و(جاك دريدا) و(جيل دولوز) و(لويس التوسير) و(جان فرانسوا ليوتار) والخطيبي... وغيرهم.

بداية، لا بد من تقسيم المشروع البارتي في مجال السيميائيات إلى قسمين: القسم الأول وهو استفادته من لسانيات (فرديناند دوسوسير). فرغم تأثره بنظرية (دوسوسير) حول علاقة اللسانيات بالسيميولوجيا باعتبارها حاضنة لها إلا أن (بارت) أتى بأطروحة جديدة بخصوص هذه العلاقة. ويقول (بارت) في هذا الخصوص: «ورغم التقدم الكبير الذي أحرزته فكرة (سوسير) تلك فإن علم الأدلة يبحث عن ذاته بتؤدة. وربما كان السبب بسيطاً، فلقد اعتقد (سوسير)، الذي ردد الدلائليون الرئيسون أفكاره ونقحوها، أن اللسانيات ليست سوى قسم في علم الأدلة العام، إلا أنه من غير الأكيد قطعًا، أن تكون في الحياة المجتمعية المعاصرة أنظمة أدلة، غير اللغة البشرية، لما لهذه الأخيرة من سعة وأهمية»(٣).

لهذا، فبالنسبة لـ(بارت) مركزية علم اللغة أساسية، ولا يمكن تقزيم أهميتها وشموليتها، وأيضًا احتضانها لعدد كبير من المجالات.

وبالتالي فإن السيميائيات -في نظره- تبقى قاصرة على تغطية مجالات كثيرة، ودورها محدود في هذا الإطار بالمقارنة مع اللسانيات.

لهذا، فهو يؤكد على أن السيميائيات لا يمكن أن تكون مجالًا مستقلًا بذاته، بل هي جزء لا يتجزأ من علم اللغة -أو اللسانيات عمومًا- لأنها في نظر (بارت) عالم من صور وأشياء وسلوكيات بدلالات كثيرة، ولكنها لا يمكنها الانفصال عن اللغة.

ومن أجل تأسيس مشروعه السيميائي، اعتمد (رولان بارت) على أربعة محاور كبرى استقاها من لسانيات (دوسوسير) بصفة خاصة وهي:

١- اللسان والكلام:

وتحتل هذه الثنائية مكانة أساسية في لسانيات (دوسوسير). فاللسان كما يقول (رولان بارت): «لغة بلا كلام. إنه مؤسسة مجتمعية، ونظام من القيم في الوقت ذاته، وباعتباره مؤسسة مجتمعية، فهو ليس فعلًا قط، ولا يخضع لأي نية مسبقة. إنه القسم المجتمعي من اللغة، وليس في مقدور الفرد وحده أن يخلقه، أو أن يغيره، وهو أساسًا عقد جماعي على كل من يرغب في التواصل أن يخضع له كلية»(٤).

ويرى (بارت) أيضًا: «في مقابل اللسان المؤسسة والنظام نجد الكلام وهو أساسًا فعل فردي للاختيار والتحقق، وهو مكون من التركيبات التي تستطيع الذات المتكلمة بفضلها استعمال شفرة اللسان قصد التعبير عن فكرها الخاص»(٥).

ولأن (بارت) يؤمن بقيمة هذه العلاقة الجدلية بين مفهومي اللسان والكلام ما دام وجود واحد منهما مرتبطًا بوجود الآخر، فإنه عمل على تطبيقهما على مختلف الظواهر الاجتماعية والثقافية مثل: الأزياء والأطعمة والأثاث.

ففيما يخص الطعام باعتباره نظامًا دلاليًّا، يرى (بارت) أننا نجد فيه هذه الثنائية السوسيرية المتمثلة في اللسان والكلام. فلسان الطعام يشمل «قواعد الإقصاء» أي المحرمات من المأكولات ثم «التعارضات» بين مثلًا مالح وحلو، و«قواعد الجمع والتأليف» على مستوى الأكل أو الوجبة. أما الكلام «الغذائي»، فيرى (بارت) أنه يتجسد من خلال العادات العائلية في إعداد

وتهييء المطبخ وفي اللهجات الشخصية إلخ. وبالتالي، فـ(بارت) يرى أن «لائحة الأطعمة» تترجم بشكل واضح هذه الثنائية بين اللسان والكلام؛ لأنها تتأسس وفق بنية وطنية وإقليمية واجتماعية.

٢- المدلول والدال:

الدليل في مفهوم (دوسوسير) يتكون من المدلول والدال. ويرى (بارت) أن الدليل مصطلح صعب التحديد، ومرد هذا الغموض حسب (بارت) هو: «تواجده في معاجم مختلفة (من اللاهوت حتى الطب)، ثم بسبب تاريخه الغني (من الإنجيل إلى السيبرنطيقا). لذلك يجب أن نتحدث قليلا –قبل العودة إلى الفهم السوسيري، عن المجال المفهومي الذي يحتل فيه مكانة هي، فضلًا عن ذلك، وكما سنرى، غير قارة. الواقع أن «الدليل» يندرج حسب مشيئة الباحثين ضمن سلسلة من المصطلحات المترادفة والمتنافرة: فالمنافسات الرئيسة لدليل هي: إشارة، قرينة، أيقونة، رمز، كتابة تصويرية Allégorie. ولنحدد، أولًا العنصر الذي تشترك فيه كل هذه المصطلحات: بحيث تحيل جميعًا إلى، وبالضرورة، علاقة بين طرفين، ولكن هذه السمة لا يمكن أن تميز أيًّا من المصطلحات عن باقي السلسلة"[٦].

ويرى (بارت) أنه من أجل حل هذا الإشكال، لا بد من البحث عن ثنائيات أخرى أو اختلافات في المعنى. ويقترح بالتالي هذه السمات في شكل ثنائية حضور/غياب ووفق مقولات من نوع: التمثيل والمشابهة والمباشرية والمطابقة والوجودية:

١- التمثيل: أن تشمل العلاقة التمثيل النفسي لواحد من الجانبين.

٢- المشابهة: أن تتخلل العلاقة أولًا مشابهة بين الجانبين.

٣- المباشرية: أن تكون علاقة مباشرة أو غير مباشرة بين الجانبين.

٤- المطابقة: أي أن يتطابق الجانبان بشكل مطلق أو لا يتطابقان بالمرة.

٥- الوجودية: أن تكون العلاقة حاملة لنسبة وجودية مع الشخص الذي يستخدمها.

ويؤكد (بارت) على أن كل مصطلح من المصطلحات السابقة يختلف عن الباقي، إما باعتبار هذه السمات إيجابية أو سلبية، مضيفًا أن اختلاف توزيع المجال من كاتب إلى آخر يؤدي حتمًا إلى ما يسميه (بارت) بـ«تناقضات مصطلحية».

٣- المركب والنظام:

اعتمد (دوسوسير) على هذه الثنائية بشكل كبير في القضايا اللسانية بشكل خاص. ويوضح (بارت) هذه الحقيقة من خلال قوله إن: «العلاقات التي توحد بين الألفاظ اللسنية يمكن أن تنمو على صعيدين، يولد كل واحد منهما قيمه الخاصة، ويتلاءم هذان الصعيدان مع شكلين من أشكال النشاط الذهني (سيعود (جاكوبسون) إلى هذا التعميم بالدرس)»[٧].

أما المحور الثاني للغة فهو النظام الذي يرى (بارت) بأن (سوسير) اعتبره: «سلسلة من حقول التداعي اللفظي، يتحدد بعضها بآصرة الصوت (تدريس-تسليح) وبعضها الآخر بآصرة المعنى (تدريس تعليم). وكل حقل عبارة عن ذخيرة من الألفاظ المحتملة (لأن واحدة منها فقط تتحقق في الخطاب الراهن)؛ ويلح (سوسير) على كلمة لفظة (التي استبدلها من كلمة، وهي وحدة تدخل ضمن طبيعة المركب) لأنه، كما أوضح (سوسير)، بمجرد قولنا «لفظة»

مكان «كلمة»، تثار فكرة النظام»[٨].

والنظام في نظر (بارت) واستنادًا دائمًا على اللسانيات في مرحلة البنيوية، يرتكز على العلاقات الاستبدالية بين مختلف الوحدات اللغوية التي من الممكن أن تستبدل بعلامة موجودة في الجملة، وعلامة أخرى موجودة في الذاكرة و(سوسير) يطلق على هذا النوع من العلاقة «بالعلاقة الترابطية». وانطلاقا مما سبق، يؤكد (بارت) على أهمية المركب والنظام باعتبارهما يشكلان صعيدي اللغة، كما أن بلوغ المعنى والدلالة يمر عبرهما. وبالتالي، فهو يؤكد على أن دراستهما تحتاج إلى عمق من أجل تحديد واستكشاف الظواهر التي تساهم في تغليب صعيد على آخر.

٤- التقرير والإيحاء:

انطلاقًا من قوله إن كل نظام دلائلي يضم صعيدين اثنين: صعيد العبارة وصعيد المحتوى أو المضمون، وإن الدلالة تتحقق من خلال العلاقة التي تربط بينهما، فإن (بارت) يفترض أن يصبح نظام لهذه العلاقة بين الصعيدين فقط عنصرًا في نظام ثانٍ فإنه في هذه الحالة سيكون بتعبيره «توسعًا وامتدادًا له». وستفرز هذه الحالة الجديدة وجود نظامين يتداخلان، ولكن بطريقة منفصلة عن بعضهما البعض. وهذا «الانفصال» يمكن أن يتحقق بطريقتين مختلفتين من خلال مستوى اندماج النظام الأول في الثاني ليصبح بالتالي مجموعتين متعارضتين. وفي الحالة الأولى النظام الأول يصير «صعيدًا تعبيريًّا ودالًّا للنظام الثاني»[٩].

وهي الحالة التي يسميها (هلمسليف) بـ»الدلائلية الإيحائية»: «يشكل النظام الأول إذن صعيد التقرير Dénotation، ويشكل النظام الثاني (وهو توسع للأول) صعيد الإيحاء. سنقول إذن: إن النظام الموحى Connoté نظام يتكون مستواه التعبيري ذاته من نظام للدلالة، بديهي أن تتألف الحالات الإيحائية العادية من أنظمة معقدة تشكل اللغة المتفصلة نظامها الأول (تلك مثلًا هي حالة الأدب). أما الحالة الثانية للانفصال (المناقضة للأولى) فيصير النظام الأول (ع ق ض) صعيدًا مضمونيًّا أو مدلولًا للنظام الثاني وليس صعيدًا تعبيريًّا"[١٠].

٢-٢- مشروع (بارت) السيميائي في مرحلة ما بعد البنيوية:

يمكن اعتبار: (إمبراطورية العلامات/[١١]L'empire des signes) واحدًا من المؤلفات التي تمثل مرحلة (رولان بارت) ما بعد البنيوية باعتبار أن الاهتمام فيه انتقل من تفسير أنظمة العلامات إلى الرغبة في التخلص من تأثيرها وسلطتها.

بوصفه نصًّا، يمثل هذا المؤلف تحولًا واضحًا من استعمال عناصر السيميائيات الشكلية Formal semiology أو المبادئ التوجيهية في لسانيات مرحلة البنيوية إلى دراسة الظواهر الحقيقية للممارسات الثقافية باعتبارها صورًا ونصوصًا قابلة القراءة.

يقول الباحث عبد الرحيم كمال: "إن من يقرأ إمبراطورية العلامات لا بد أن يتساءل حول (النوع الأدبي) لهذا الكتاب. لنقل مبدئيًّا إنه عبارة عن (مذكرات سفر) تحكي اللقاء الفكري والجسدي بين الغرب والشرق. لقاء تتبع فيه الناقد خصوصية العقل الشرقي (الياباني)،

الشيء الذي سيدفعه إلى التشكيك في (عالمية) القيم والمقاييس والمفاهيم السيميائية الغربية، والكتاب محاولة لتكسير هيمنة السيميائيات الغربية (La sémiocratie occidentale) ومحاولة لتعلم طرائق جديدة للتعامل مع العلامة ومع الإنسان والصورة واللغة. وهذا ما سيؤدي به إلى نوع جديد من المعرفة (السيميائية) لا تقوم حتمًا على استخراج دلالة الأشياء، ولا تقوم حتمًا على ذات مجردة، بل تهتم فقط بالصفة المرئية/الخارجية للشيء وللدال. وتبعًا لهذا المنظور سيقرأ (بارت) الحكاية-اليابان على أنها موضوع مرئي أو فرجة (spectacle) يتكون من أيقونات لا دلالة لها سوى موضوعيتها خارج الذات المشاهِدة.

بهذه المقاربة سيتحول (بارت) من سيميائي الدلالة (اللغوي التكوين) إلى سيميائي اللادلالة، أو بالأحرى (منع الدلالة)، وسيأخذ الصمت اللغوي (يقصد اللغة الداخلية -المونولوغ- ولغة التواصل) مكان المعنى. وهذه المقاربة في حد ذاتها تكسير للفكر السيميائي الغربي الذي ينبني في جوهره على البحث عن دلالة الأشياء والعلامات، وعلى فكرة أن ذاتًا مجردة وتاريخية هي التي تمنح الدلالة لهذه الأشياء وهذه العلامات. وهنا يتعلم (بارت) من الشرق حدود الفكر الغربي، وعي سيدفع به إلى التشكيك في أسس هذا الأخير"(١٢).

ما يميز هذا الكتاب هو انتقاده بشكل مباشر الغرب الذي يفسر الظواهر الثقافية دون التخلص من سلطة الإيديولوجيا، أما الشرق واليابان تحديدًا فالصور مرئية تراها العين بدون حجاب؛ لأنها مكشوفة للجميع، ولا تحتاج إلى من يفسرها.

في إطار اهتمامه بالصورة والثقافة في هذا المؤلف، تناول (بارت) عدة مواضيع، منها أنواع الأكلات اليابانية، والتي تحدث عنها بإعجاب متناولًا نواحيها الجمالية وثقافة الزن وأيضًا شعر الهايكو. هذا الشعر الذي دأب الشعراء اليابانيون منذ مئات السنين على خلق وإبداع أمثلة منه يكون موضوعها الأساسي مرتبطًا بالطبيعة كنوع من التقديس لها أو الافتتان بها. إلا أن بروزه بقوة سيتم خلال القرن السابع عشر مع الشاعر الياباني: (ماتسو باشو/ MatsuoBashō) الذي سيمنح الهايكو دينامية جديدة ورؤية أخرى تتمثل في الاهتمام بعالم الطبيعة باعتبارها مصدرًا للتأمل. هناك أيضًا شعراء يابانيون آخرون ساهموا في تطور هذا النوع من الشعر نذكر من بينهم: (كوباياشي إيسو/Kobayashi Issa) و(يوسا باسون/Yosa Buson).

تحدث (بارت) عن الهايكو باعتباره فنًّا جماليًّا بالدرجة الأولى، فهو بالنسبة له يوقظ الرغبة في الكتابة؛ لأنه سهل وبسيط، وبعيد عن التعقيد الذي يجنح نحوه الكتاب الغربيون(١٣).

ارتباطًا بقيمة الصورة الفوتوغرافية التي يتميز بها شعر الهايكو، يوجه (بارت) انتقاده للغرب في ولائه الكبير للمعنى الذي يعذب القارئ من أجل الوصول إليه، ويكون محتارًا بين عدة معانٍ للنص الواحد. في حين أن الهايكو لا يتطلب مجهودًا كبيرًا لمثل هذه الصورة؛ لأنها أمامك خاليةً من كل الصور البلاغية التي لا فائدة منها(١٤).

الرسالة الثقافية أيضًا حاضرة في هذا المؤلف، وذلك من خلال الصور التي يحتويها، مثل: صور أشكال الكتابة، وصور يابانيين يركعون، وصورة طوكيو. هذه كلها سمات ثقافية في سياق تاريخي محدد، وتتجسد من خلال صور. هذه الصور لم يحتج فيها (بارت) إلى شرح مفصل.

وقد ابتعد (بارت) فعلًا عن التحليل في هذا المؤلف تحديدًا؛ لأن الباعث الأساسي في مقاربته لليابان باعتبارها إمبراطورية للعلامات، أو مختبرًا للعلامات -كما يقول عبد الكبير الخطيبي- هو باعث جمالي أساسًا. لهذا، نجد (بارت) لا يقوم بالتنظير -كما في أعماله الأولى- بل ينتقي الصور، ويلبسها لباسًا لغويًّا بسيطًا، ويتركها ترسل الإشارات بكل تلقائية ممكنة. بالإضافة إلى القبض على العلامات المشكلة لهذا الشرق واليابان تحديدًا، فإنه خطاب يقيم مقارنة من خلال هذه العلامات بين الشرق والغرب على مستويات عدة، وأنساق مختلفة تضم من بين ما تضم الموضة والأكل والكتابة وغيرها، وهي ترجمة صريحة لعشق (بارت) للبساطة والوضوح، والصورة الشفافة التي تأتي بدون تكلف، منتقدًا الغرب بشكل مباشر تارة، وبشكل غير مباشر تارة أخرى، على اختياره التعقيد والصعوبة في كل المواضيع والكتابة الأدبية، ومنها الشعرية.

يقول عبد الكبير الخطيبي إن «إمبراطورية العلامات» مؤلف يتناول الغرب والشرق باعتبارهما هويتين ميتافيزيقيتين، واحدة تغلب العقل وأخرى تغلب المقدس[١٥].

٣- مشروع الخطيبي السيميائي:

رغم تكوينه الأكاديمي في تخصص علم الاجتماع، وحصوله على شهادة الدكتوراه من جامعة السوربون في نفس التخصص، فإن عبد الكبير الخطيبي كان متأثرًا كثيرًا بمجال السيميائيات، خاصة مع المشروع النقدي المتميز لـ(رولان بارت). والمعروف أنه في الستينيات من القرن الماضي عرفت السيميائيات اهتمامًا كبيرًا من لدن النقاد والمهتمين. والمهتم بكتابات الخطيبي يستشف تأثره البالغ بمشروع صديقه (بارت) في مجال السيميائيات التي يمكن اعتبارها قريبة جدًّا إلى ميدان اشتغال عبد الكبير الخطيبي في مجال الكتابة عمومًا.

بالسيميائيات اقتحم عبد الكبير الخطيبي الثقافة المهمشة التي لم يكن يلتفت إليها الباحثون، والتي تشكل بطبيعة الحال جزءًا لا يتجزأ من التراث المغربي والهوية المغربية. مجالات مثل: الأدب الشفوي والرقص والهندسة المعمارية والوشم. انطلاقًا من هذا الاهتمام بالثقافة المهمشة فقد سبر الخطيبي أغوار هذه الثقافة وألوانها المختلفة. وقد اعتبر الخطيبي هذا التوجه شكلًا من أشكال النضال باعتباره في المقام الأول مثقفًا.

نفس الشيء قام به بخصوص اللغة والثقافة الأمازيغية؛ حيث دافع عنها بشدة باعتبارها رافدًا مهمًّا من روافد الهوية الثقافية المغربية.

في سنة ١٩٦٧ سيشارك عبد الكبير الخطيبي في مؤتمر دولي بمالطا حول ثقافات بلدان البحر الأبيض المتوسط. وكانت ورقة عبد الكبير الخطيبي عن «الأمثال الشعبية حول الجسد». في هذه الدراسة سيستعمل الخطيبي المنهج السيميائي، وبطبيعة الحال سيعتمد على نموذج (بارت) في هذا المجال.

سيقوم الخطيبي بتحليل هذه الأمثال بعد ترجمتها إلى اللغة الفرنسية باعتبارها علامات ومنطوقات لغوية، معتمدًا في ذلك على منهج (بارت)، خاصة في فك رموز هذه العلامات كما في مؤلفه: [١٦](Mythologies).

إذا كان (رولان بارت) قد أنجز دراسات سيميائية حول مواضيع مهمة مثل: الدعاية

والإعلان والاحتفالات والسينما والجرائم والإذاعة والمسرح والسيارات والأدب والتلفزة والأطعمة والمصارعة... وغيرها، فينبغي التذكير أنه بالسيميائيات أيضًا نجح الخطيبي في اقتحام عدة علامات ومجالات مثل: الوشم والأمثال والخط والحكاية والأدب الشفوي والصورة والموسيقى والفن التشكيلي وذلك بكثير من اللذة «Un plaisir» بتعبير (رولان بارت).

أفادت السيميائيات عبد الكبير الخطيبي كثيرًا في أبحاثه المنتمية لعلم الاجتماع؛ حيث استخدم المنهج السيميائي بدل منهج علم الاجتماع من أجل التقاط العلامات بدقة، خاصة عند التطرق وتحليل مواضيع مثل: السكن والمثاقفة والتعدد اللغوي.

في سنة ١٩٧٤ سيقوم الخطيبي بإصدار مؤلفه: (La Blessure du nom propre)[١٧] (جرح الاسم الشخصي)، والذي صدرت نسخته العربية تحت عنوان يبدو أن بعيد شيئًا ما عن الأصل ألا وهو: «الاسم العربي الجريح»[١٨]. في هذا العمل سيشتغل الخطيبي على الوشم، الأمثال المغربية، الرسم الخطي، الحكاية، بلاغة الجماع... وغيرها من المواضيع.

قام الخطيبي بمواجهة الثقافة الشعبية التي ظلت حبيسة سياج الفكر اللاهوتي، ومنها الجسد الذي بقي ينظر إليه باعتباره شكلًا من أشكال الطابوهات، وأصبح محرمًا الحديث عن الجسد. انتبه الخطيبي إلى أن التحرر يقتضي تحرير الجسد أولًا ومناهضة الفكر التقليدي القريب من الإيديولوجيا بمفهومها الخاطئ بدل الاقتراب من العقل والعلم.

استعمل الخطيبي منهجًا رصينًا يتمثل في منهج «التداخل الدلائلي» «Intersémiotique» ليس بمفهوم (جاكوبسون). فالخطيبي حاول نسج تلك العلاقة غير الممكنة بين دليل ودليل، أو ما يسميه محمد بنيس بالهجرة الثانية. يقول محمد بنيس في هذا الإطار: "صفة الإبداع في مقاربة الخطيبي تتجلى في قدرته على الانتقال مع الدليل الواحد بين المجالات المتعددة، أي ما يمكن تسميته بالهجرة الثانية. هل هي عودة إلى الرؤية البودليرية مطبقة في مجال التحليل؟ إنها شيء من هذا وغيره"[١٩].

بمعنى آخر، رغم انتماء دليل معين إلى نظام سيميائي ما، فإن الخطيبي بدد تلك السياجات المنهجية، وأسس لعلاقات منهجية جديدة بين هذه الدلائل التي تنتمي إلى مجالات أخرى.

في سنة ٢٠٠٢م سيصدر الخطيبي مؤلفًا آخر تحت عنوان: (الجسد الشرقي Le corps oriental)(٢٠)، واعتمد فيه منهجًا يتمثل في مقابلة croiser نوعين من القراءة: الأولى تتمثل في تمظهرات représentations الجسد في الإسلام، والثانية تتمثل في الصورة الإسلامية للجسد من خلال منهج "التداخل الدلائلي" «Intersémiotique».

لذا، فالخطيبي -كما (بارت) أيضًا ومن زوايا مختلفة- حاول رد الاعتبار للثقافة المهمشة التي ظلت بعيدة عن الاهتمام. الزربية تدخل أيضًا في هذا الاهتمام.

السيميولوجيا ساهمت أيضًا في إغناء الكتابة الروائية لدى عبد الكبير الخطيبي، ومكنته من اكتساب البراعة في نقل التفاصيل، والنبش في العلامات، ثم نسجها في قالب سردي جميل. يكفي أن نذكر في هذا الباب مؤلفه السردي (عشق اللسانين Amour bilingue)(٢١). على النقيض من ذلك لم يتمكن ربما (رولان بارت) من كتابة عمل روائي، واكتفى بالمجال النقدي.

خاتمة:

ما ينبغي الإشارة إليه في الأخير هو أن الخطيبي -بحكم ثقافته المزدوجة عربية من جهة وفرنسية من جهة أخرى- نجح في تحليل عدة علامات تحتل مكانة مركزية في التراث الثقافي لهويته المتعددة. ومن خلال تأثره بالمشروع البارتي، سواء على مستوى النقد الأدبي، أو مستوى السيميائيات منذ سنوات دراسته الثانوية، وتزايد هذا الاهتمام خلال دراسته الجامعية بجامعة السوربون بفرنسا؛ استطاع الخطيبي استخدام المنهج السيميائي باقتدار شديد، ونجح بالتالي في دراسة كل الأشكال المهمشة في الثقافة الشعبية المغربية خاصة، والعربية عامة مثل: الوشم، الخط والتشكيل. نجح الخطيبي أيضًا في تقديم دراسات رصينة حول الجسد والجنس في الإسلام، والأمثال الشعبية ذات الحمولة الجنسية؛ باستخدام المنهج الدلائلي، ودون الخوض كثيرًا في الشق النظري، كما في مؤلفه السابق الذكر: (الاسم العربي الجريح). ونظرًا لتعدد اهتمامات عبد الكبير الخطيبي و(رولان بارت) على مستوى الكتابة والنقد، فإنه يصعب تصنيفهما في مجال معرفي معين، وبالتالي فهذا التعدد والتنوع هو ما يمنحهما قيمة علمية متميزة.

الحواشي:

(١) عبد الكبير الخطيبي: الاسم العربي الجريح، ترجمة محمد بنيس، ط١ (بيروت: دار العودة،١٩٨٠م)، ص١٥-١٦.

(٢) Pencles Trifonas, Peter. (٢٠٠١). Barthes and the Empire of Signs. Cambridge: Icon Books Ltd, p.٦.

(٣) رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة، ترجمة وتقديم محمد البكري، ط٢ (اللاذقية: دار الحوار، ١٩٨٧م)، مدخل، ص٢٧-٢٨.

(٤) السابق، ص٣٤.

(٥) نفسه، ص٣٥.

(٦) نفسه، ص٦١-٦٢.

(٧) نفسه، ص٩١.

(٨) نفسه، ص١١١.

(٩) نفسه، ص١٣٥.

(١٠) نفسه، ص١٣٥-١٣٦.

(١١) Barthes, Roland. (١٩٧٠). L›Empire des signes. Paris: Skira.

(١٢) عبد الرحيم كمال: الصورة والذات والمعنى (مقال)، مجلة علامات، العدد (٥)، ١٩٩٦م، مكناس.

(١٣) Roland Barthes, Empire of Signs, Trans. Richard Howard, New York: Hill and Wang, ١٩٨٢, p.٦٩.

(١٤) ibid.p.٧٠.

(١٥) Khatibi, Abdelkébir. (١٩٨٧). Figures de l'étranger. Paris: Denoël, p.٦٥.

(١٦) Barthes, Roland. (١٩٥٧). Mythologies. Paris: Éditions du Seuil. (١٦)

(١٧) Abdelkébir, Khatibi. La Blessure du nom propre, essai. Paris, Denoël, coll. Lettres Nouvelles, ١٩٧٤.

(١٨) الاسم العربي الجريح.

(١٩) السابق، ص٩.

(٢٠) Abdelkébir, Khatibi. Le Corps oriental, essai. Paris: Hazan, ٢٠٠٢.

(٢١) Khatibi, Abdelkébir. ١٩٨٣. Amour bilingue. Montpellier: Fata Morgana.

قصص صغيرة

ليلى الأحيدب - السعودية

يوم سـيِّئ

قبل اليوم السيِّئ:

أنت لا تعرف متى يأتي اليوم السيئ، ولا يمكن أن تقرأ علاماته، لكنه مرسوم في كتاب لا تقرأه، إن كنت ملهماً فسيراودك الحلم وترى فيه أن احمراراً طفيفاً يلوح بعينك اليمنى وأنت متوجه لموعد مهم، وتتساءل في حلمك: ألن يكون شكلي أقل بهاء بهذه الحمرة!

لكنك تستفيق مستعيذاً من شيطان الحلم وتمضي في درب اليوم السيئ، دون أن تعلم أنه كذلك!

تلمح حزناً دفيناً في عيني محدثك، انكسار لا تفهم سببه ولا تجرؤ أن تسأله وتقول لنفسك: ليكن يومي جيداً بدون وسواس الأسئلة!

هكذا تبدأ الأيام السيئة .. بحدس يسحب نفَسك ويشده من عمق الأرض!

حلم اجتهدت أن تنفذ وصايا الله فيه نفثاً واستعاذة!

هل بإمكاننا أن نلتف على (اليوم السيِّئ) ؟

أن نحبط مخططاته!

أن نقطع عليه الطريق!

يراودنا الحلم، تشف أرواحنا وتصعد لترى الغبار الكثيف الذي ينتظر بتلات قلوبنا

ثم نمضي في الطريق نحو (اليوم السيئ) ؛ لأننا نعتقد أنه سيكون يوما جيدا ..

هكذا تبدأ الأيام السيئة بشعور مخادع أنها جيدة بما يكفي؛ كي نمضي فيها!

اليوم السيِّئ:

يحدث السوء، يضرب فألك بمطرقة البؤس، ويقول لك:

ألم تكن مستبصراً بما يكفي؛ كي تصدق حدسك!

أشرب كأسي إذن، دع عنك الماء والزاد وتناولني كما ينبغي للبائسين أن يفعلوا!

مكتوب في كتابك العلوي أنك ستشرب مراري وأنك ستغمض عينيك عن كل الإشارات.. سيكون اندفاعك أكبر من خوفك، وحلمك أقرب من حدس مراوغ، سيكون الطريق الآخر آمناً .. لكنك ستختار طريقي، وستشرب كأسي ..

يأكلك (اليوم السيئ) .. يمضعك بهدوء .. يفتت عظام روحك .. يشرب ماء قلبك ويتركك على اليباس .

بعد اليوم السيِّئ:

بعد اليوم السيئ تمرض كل أيامك، يضيع منك الطريق، وتسمع كلاماً كثيراً عن الصبر وحكمة الحياة .. تتساءل كل ثانية عن الحكمة من حلم لا يثنيك، وحدس لا ينقذك، وحواس خمس تتباهى بقدرتها على الاستبصار .. لكنها عمياء بالقدر الذي يمكن (اليوم السيئ) من العبور نحوك!

الحكاية

كان للحكاية باب وللباب مفتاح، المفتاح في سلسة طويلة، فيها ثمانية وعشرون حرفاً من ظلام، تضاء فقط إن وصلتها، ولو كنت أقل حذراً قد تحترق، حين بسطت السلسلة لينزلق المفتاح، تعلق بحرف مسنن، أخرجته منه بعد لأي، وقع في حرف طويل واستلزمني ذلك أن أقلب السلسلة مرات حتى خرج من قامة الألف، لكنه سقط في دائرة الهاء، وثبّت يدي إليه لتستنقذه، لكنه كان يدور ويدور دون توقف، نفد صبري وقررت أن أقطع السلسلة.

ماجت الحروف وهاجت من حولي، كنت أتعثر بالحروف والكلمات والجمل، أسقط بين حروف العطف والتعقيب، أهوي في عمق هاء الهوية، وأصطدم برأس ألف البدء، تلطمني الطاء بكل بدانتها، وتجرحني السين بكل تثليماتها المسننة، وتشمت بي الضمة والكسرة والسكون!

ك مرج البحرين يلتقيان، مر الكلام وعذبه، انحلوا من عقد كتابي وانفلتوا يحيكون لي المكائد!

وكالطريدة كنت أمحو هذا وأطمس تلك، أخبئ العلم، وأرمي العباءة على نون النسوة.

كان المجاز قمر الحكاية، لكن الفوضى أدخلته في محاق أسود، انفلتت السياقات من سور الاستعارة والرمز، مقطوعة السند وعارية من كل أردية البلاغة.

تكاثرت عليّ الحروف والنقط، غمرني بحر حبرها، وحاكمني شيوخ المعنى وقساوسة التأويل، أراهم حولي ينتقي أحدهما مرّ الكلام والآخر ينغمر في سكره .. وأنا في المنتصف .. أتجرع سم التفسير وخدر التعليل ولا أنطق!

زوجة صديقي

منذ مدة توقفت عن البوح لصديق عمري عما يعبرني، اكتشفت أنه يصب كل شيء في أذن زوجته حتى أدق تفاصيلي مع من أحب، حتى خيل إليها أنها صديقتي كذلك وأصبحت كلما رأتني تشعر أنها مكانه وتبدأ في نصحي وإرشادي، وأحيانا تبرر وتعلل ردود أفعال من حولي ..

والحقيقة أن ما تقوله سليم ومنطقي، لكنني لم أكن أحتاج لذلك منها؛ فهي وجه غريب بالنسبة لي.

صديقي بدأ يتضاءل ويختفي من يومي وليلتي، فمن الصعب أن تحكي لشخص فيزداد آخر قرباً منك، بحيث يعتقد أن المسافة بينكما كغريبين أصبحت أقصر.

لا يمكن أن تقسم روحك وبوحك على اثنين! أحدهما تفضي له عن مكنونات صدرك ويكفيك منه الإصغاء لترتاح، وآخر لا يسمعك، لكنه يتفاعل ويقترب من حياتك رغماً عنك!

لم يعد صديقي صديقاً، بل غريباً أقطع المسافة معه بكثير من الحذر، لم أعد أزوره في منزله إلا نادراً، فنظرات زوجته كانت تشعرني أن كل ما بداخلي مكشوف تماماً لها، وأنها قريبة بما يكفي كي تربت على كتفي وتبتئس لأجلي، وأظن أنها تشعر ذات الشيء مع باقي اصدقائنا المشتركين!

قلّت لقاءاتي به كثيراً .. وحتى عندما نلتقي، لا أتحدث كثيراً عما يؤرقني .. كنت أتخيله يتلهف العودة لمنزله؛ ليروي لها معاناتي الجديدة؛ فتزداد قرباً على قرب مني!

لم أصارحه بذلك .. فضلت أن أقطع علاقتي به تدريجيًّا على أن أحرمه مما يقتسمه معها من حكايات، خشيت أن يتوقف عن البوح لها فتهجره، أو يصارحها بما قلته عنها فتغضب مني وتفشي أسراري لجاراتها ومعارفها!

فضلت أن أُبقي خيطاً رفيعاً من الود، يبقيها صامتة تنتظر مزيداً من الحكايات عني على أن تفقد الأمل وتحتشد ضدي.

هكذا أبعدت صديقي عن حياتي، ولم أعد أتواصل معه، أما زوجة صديقي فلا زالت تتواصل معي وتحكي لي عما يعانيه صديقي من جفاء!

DEE بلس

الموعد في السابعة مساء ..

المكان في (الفور سيزن) ..

كنت قد تواصلت معه كثيراً، ابتدأت حكايتي معه بتنسيق ندوة مشتركة لفنانة سويدية.. كان هو يمثل جهته وأنا أمثل جهتي، تأجلت الندوة لأسباب تتعلق بالخارجية واستمرت علاقتي معه، برجه الجدي وأنا القوس، يمتلك قدرة عجيبة على استحثاث مشاعري المطمورة للخروج، حدثته عن كل شيء يخصني وهو كذلك، شعرت أنه المخلص الذي أنتظر، أريد فقط أن أراه ويراني لتكتمل الصورة.

لم يكن يهمني كيف يبدو؛ فقد كان يمتلك صوتاً عميقاً دافئاً وروحاً محلقة، أنسى معه همي وتعبي، وأسرد له تفاصيلي دون وجل .. لم نتبادل الصور ولم نتحدث عن كيف نبدو .. لم أكن مهتمة وهو كذلك .. لم يكن حريصاً على استكناه شكلي؛ وهذا طمأنني وأشعرني أنه إنسان حقيقي ولايهتم بهذه الشكليات ..

حين دخلت البهو، كان خالياً تماماً، اخترت مكاناً قصيًّا في ركن المقهى الصغير، وانتظرت اتصاله.. تك جوالي تكة، وجاءني صوته الرخيم:

أنا في (اللابي) يمين الاستقبال بجوار اللوحة الزرقاء للبحر .. كانت اللوحة على يساري تماماً .. نظرت ولم أجد إلا رجلاً، لا يمكن أن يكون هو.. تواريت خلف ستارة المقهى الجانبية وأمعنت النظر إليه .. لا يمكن أن يكون هذ الوجه له! ولا هذه البشرة! ولا هذا الأنف والقامة!

كان شخصًا آخر، لا يشبه الصورة التي رافقت حديثه معي، لكني مع شعوري العميق بالخيبة، تقدمت منه وعرّفت بنفسي .. جلست بجواره وتركته يمسك بيدي وينظر في عيني بشغف ..

كانت مشاعره متدفقة، بينما مشاعري في صندوق بارد وشديد الإحكام، لعله فسرها بالخجل! وكنت أدعم هذا التحليل بعدم النظر في عينيه، فلم يكن في عينيه ما أبحث عنه!

ومع ذلك تحدثت معه، وضحكت، وانتظرت أن ينفتح صندوقي، وأجده، وأجد معه مشاعري وشغفي به .. ظل يتحدث، وظللت خارج الصورة، لا يمنعني من المغادرة إلا شعوري العميق بالذنب والتفاهة.

(دوبامين)

هند الزيادي - تونس

أكمل وجبته في صمت لم يكن يقطعه سوى صوت الأكل وهو يمرّ عبر بلعومه إلى معدته، أو هكذا كانت أذناه تسمع .. أخذ المنديل وجمع به فتافيت الخبز في يده ورمى بها في كيس بلاستيكي علّقه في مقبض النافذة الصغيرة التي تطلّ على الساحة الخلفية للعمارة التي يسكن إحدى شققها الصغيرة .. همّ بالخروج، ثم تراجع وانحنى يلتقط بقية الفتافيت من الأرض .. وضعها في الكيس .. استقام يريد الخروج من المطبخ، فبرز له الرقم ١٢ صارخا ًكبيراً، يحتلّ كل ذهنه، فعاد إلى الدرج المجاور للثلاجة وسحب منه كيساً بلاستيكيًّا جديداً و وضع فيه مزيداً من الفتات، ثم انحنى على الأرض يلتقط ما تساقط منها ووضعه في الكيس الجدي، ولما همّ بالخروج قفز إليه رقم ١٢ من جديد، فأعاد نفس الرقصة المضطربة: انحناء على الدرج ..كيس جديد .. فتافيت جديدة وأحياناً خيالية، ثم يختمها بتعليق الكيس إلى جانب إخوته في مقبض النافذة الذي ضاق باثني عشر كيساً معلقة فوقه، فأصدر صوتاً خيّل للرجل معه أنّ النافذة انفتحت، فمدّ يداً معذّبة وأغلقها ثم همّ بالخروج من المطبخ .. عندئذ قفز له رقم ١٢ مجدداً، فتوقف في منتصف الحركة وعاد ليغلق النافذة من جديد، فقد أحسّ أنها بقيت مفتوحة .. من يدري ؟ قد يتفطّن إليها لصّ ويدخل منها .. ليس في شقّته الصغيرة التافهة ما يستحقّ عناء اللصّ .. بضعة أشياء قديمة غير ذات جدوى، ولكنّها تبقى أشياؤه التي اعتادها وتعلّق بها؛ لأنها هي عالمه .. همّ بالخروج، وقد عزم هذه المرّة على ذلك؛ لأنه تأخر عن عمله ..كان هذا عمله العاشر، فقد طرد من أعماله التّسعة السابقة؛ بسبب تأخّره الدّائم، والآن فقد ضاقت به الدنيا وضيّقت عليه ولم يكن مستعدًّا أن يطرد من عمله هذا مجدداً، لكن الأمور لا تسير دائماً كما خطط لها .. قفز له رقم ١٢ مرة جديدة، فشارف على البكاء حنقا، وعاد إلى النافذة يغلقها وتأكّد من أنّ اللص لن يجد لشقّته منفذاً، إلى أن أتمّ الطقّس الثّاني عشر الأخير، فترك المقبض وقد آلمته يده .. نظر إلى ساعته فرأى عقربيها عند الساعة الثانية عشرة، ففزع وضربها ضرباً خفيفاً؛ ليتأكّد أنها تعمل، وأعاد النظر، فوجدها قد شارفت على الثامنة إلا اثنتي عشرة دقيقة. دقّ قلبه بعنف، وأصابه

هلع .. لقد انقبضت نفسه .. الزمن المتبقّي لن يكفيه وسيطرد كالعادة .. البارحة تلقّى من مديره آخر تنبيه .. أسرع بحمل حقيبته وخرج .. أقفل الباب وراءه وأدار المفتاح، ثم أسرع إلى الدّرج، ليس لأن المصعد معطّلاً، ولكن لأنّه يخاف منه، ولا يقدر على التنفّس إذا ركبه؛ لذلك كان يفضّل عليه الدّرج، رغم أنه يسكن الطّابق الثاني عشر، ونزول كل تلك الدّروج يستهلك كلّ وقته وطاقته، فيصل إلى عمله منهكاً، منهاراً، محطّماً، لايستطيع أن يفكّر إلا في رقم اثني عشر.

وضع قدمه المنهكة على أول درجة نزولاً، فقفز إليه رقم ١٢ مجدداً، رقم الجحيم، رقم الكره، رقم التشاؤم، رقم الحياة المتوقّفة .. فعاد أدراجه إلى الباب؛ ليتأكّد أنه أقفله جيداً .. ودامت تلك الرّقصة المتشنّجة اثنتي عشرة مرّة، ثم اقتلع نفسه اقتلاعاً من أمام الباب، وقذف المفتاح في جيب سترته ونزل أخيراً ..كانت الساعة قد تجاوزت الثامنة والنصف.

حثّ خطاه ليصل إلى المقهى التي يعمل بها نادلاً .. لم يكن أحد يفهم لِمَ يصرّ على إحضار حقيبة معه وعمله لا يتطلب ورقاً ولا أدوات ولا أيًّا من الأشياء التي توضع في حقائب الموظفين المهمين ..كان يكفيه أن يحضر ويسأل الزبائن عن طلباتهم، ثم يذهب لإحضارها.

حدث ما خاف منه ووصل متأخّراً، فوجد رئيسه عابساً .. ألقى عليه التّحية فلم يردّ، ثم أمره بأن يوافيه إلى مكتبه فوراً .. دقّ قلبه بعنف ..كان يعرف ما سيقال له داخل ذلك المكتب اللعين، وكان خائفاً، لكنّه بدل أن يفكّر في الموقف الصّعب الذي ينتظره، أخذ يردد في ذهنه رقم ١٢ (اثنا عشر، اثنا عشر، اثنا عشر، اثنا عشر، اثنا عشر، اثنا عشر، اثنا عشر، اثنا عشر).

- اسمع يا بنيّ، أنذرتك بالأمس أنّني سأضطرّ إلى رفضك إذا لم تصل في الموعد وتقوم بعملك كما يجب، لكنك - على ما يبدو- لا تعي خطورة وضعك، ووصلت متأخّراً اليوم أيضاً؛ لذلك لا يمكنني فعل شيء، ولم يعد بإمكاني تغطية غيابك أمام صاحب المقهى.

- أعرف يا سي محمود، لكنّني أحتاج اثني عشر.

- تحتاج ماذا ؟

- أقصد أحتاج هذا العمل.

اكتفى رئيسه بأن مدّ له مظروفاً أبيض في صمت، وهو ينظر إليه ضجراً من تلكّئه في أخذه ..طالت المدّة على سي محمود دهراً، ثم مدّ النّادل يده وأخذ المظروف محبطاً وخرج من المكتب منكّس الرّأس ..كان يغالب دموعه، ولم يكن يسمح بأية حال من الأحوال أن يراه ذلك الرّجل البغيض باكياً .. اثنا عشر.. اثنا عشر .. اثنا عشر .. اثنا عشر.. اثنا عشر.

لأول مرّة يرحّب بالرّقم اللعين؛ أنساه دموعه، وشغله عنها وعن بؤسه .. ذهب إلى ركنه داخل مطبخ المقهى وأخذ حقيبته وانصرف دون أن ينظر إلى أحد؛ لأنه لم يكن يرغب في

رؤية شفقتهم ترتسم على وجوههم وهم يودّعونه في صمت. في الحقيقة لم يسنح له الظرف أن يألف أيًّا منهم؛ لذلك لم يكن هناك من داع لأي وداع .. وصل إلى باب المقهى فقفز له صديقه: رقم اثني عشر، فعاد أدراجه إلى مطبخ المقهى ليتثبت أنه لم ينس شيئاً هناك، ثم خرج، ثم عاد، ثم خرج، ثم عاد، ثم خرج، ثم عاد إلى أن استوفى رقمه وسط دهشة العاملين هناك، ثم ضحكاتهم المكتومة وهمساتهم المتفاجئة ..كان عليه أن يخرج مسرعاً.

أين سيذهب؟ أين سيذهب؟ فقد لبرهة إحساسه بالمكان والزمن، وكل شيء تقريباً إلا رقم اثني عشر .. عادت الأغنية المركّبة من لفظين تقفز في ذهنه الحزين.

قصدت رجلاه نفس المكان الذي تعوّد أن يذهب إليه كلما اشتدّت عليه الدنيا .. مقعد خشبي مكسّرة أخشابه، يشرف على ساحة مدرسة ابتدائيّة ..كان يستأنس بمشهد الصغار وهم يلعبون ويستمتعون بحياتهم من وراء السّياج الحديدي للساحة، ويحدث أن يتساءل وهو ينظر إليهم في مرحهم: كم مضى من الزّمن منذ آخر مرّة عاش فيها مثل ذلك الفرح، وتلك الخفّة عندهم، وذلك الإقبال على الحياة؟ يعصر مخيّلته وذاكرته، فلا يتذكّر .. يخيّل إليه أنّه نزل حزيناً من بطن أمّه، ومعه توءمه (اثنا عشر).

تلقّف عقله بلهفة ذلك الرّقم لينسى همّ طفولته البائسة، وجعل يردّده .

اثنا عشر .. اثنا عشر .. اثنا عشر .

كان يحب الجلوس هناك والنظر إلى الأطفال الصّغار اللّاهين في الساحة من وراء سياج المدرسة لسبب آخر أيضاً، سبب لا يفهمه إلا هو .. مشهدهم وهم يتقافزون أمامه في نشاط وبهجة، يساعده على التفكير .. يمكنه أن يعدّهم براحته، كما يريد، وما طاب له ذلك ..كان يحبّ أن يعدّ ليفكّر ..كان يعدّ إلى أن يصل إلى الرّقم اثني عشر، فيتوقّف، ثم يعيد الكرّة من جديد، فيصل إلى الرقم اثني عشر، فيتوقف. وجود شيء يعدّه، يساعده على التفكير، حتى ولو كان تفكيراً سريعاً بين رقم ورقم. المهمّ أن وجود هؤلاء يمكّن عقله الباطن من إيجاد سبب ليعدّ ويصل إلى رقم اثني عشر الذي ملك عليه أمره، وغلبه على نفسه، وتسبّب في تعطيل حياته وطرده من كلّ أعماله. واصل العدّ، ثمّ عدّ وواصل العدّ. وفي كلّ مرّة يصل فيها العدّ إلى رقمه المفضّل البغيض، كانت أفكاره تصفو تدريجيًّا، ثم انتابه بعد مدّة من مشاهدة الصغار وعدّهم شعور غريب بالأمان والثقة. ماذا يهمّه إن طرد من عمله مادام قادراً أن يعدّ ويصل إلى رقم اثني عشر.كل القضايا تبدو هيّنة ويمكن تأجيلها. بطالته، أعماله الصغيرة التي يقبل بها وفي حقيبته التي يحملها معه أينما ذهب شهادة الدكتوراه في رقم اثني عشر .. توقف ذهنه فجأة منتبهاً إلى زلّته .. دكتوراه كانت في الحضارة المقارنة وليست في اثني عشر .. اثني عشر .. اثني عشر ..

عاد يعدّد مشاكله البسيطة، مثل وصوله إلى عتبة الأربعين دون أن يكون له عمل ثابت، أو دون أن يعرف طعم الحب، أو وصوله إلى عتبة الأربعين دون أن يتزوّج أو يعرف طعم حضن

امرأة، أي امرأة. عندما وصل ذهنه إلى هذه النقطة احمرّ وجهه وارتعشت يداه، فجمعهما إلى بعض بين فخذيه في خجل وارتباك لما تذكّر سخرية من كانوا أصدقاءه في المعهد لما انكشف سرّ هوسه برقم اثني عشر، كانوا يضحكون ويسألونه: هل ستطؤها اثنتي عشرة مرّة متتالية، فرسك؟ من أين ستجد حليباً تشربه إياها في المرّة الثانية عشرة؟ تتعالى ضحكاتهم ويكبت هو دموعاً حارقة، ويتركهم ويذهب وضحكاتهم الهازئة تتابعه. اجتاز الباكلوريا بتفوّق وغادر ذلك المعهد اللعين ولم ينس كنيته التي كان هؤلاء ينادونه بها في حضوره وعند غيابه ..كانوا ينادونه (لثناش).

اثنا عشر.. عاد إلى عدّ الأطفال برتابة وهو يحاول استرداد هدوئه الذي عبثت به ذكريات مراهقته، اثنا عشر .. ترتيب الأعداد ليس مهمًّا مادام يصل في النهاية إلى اثني عشر .. اثني عشر .. اثني عشر ..

كان كلّما قابل أحدهم صدفة بعد ذلك، وبعد سنوات من النجاح والتفوق في الجامعة، وحتى بعد الدكتوراه، يناديه صارخا بفرح: (لثنااااااش).

استقلّ بقراره بمرور العمر والزّمن، فغيّر المدينة وهجر عائلته تدريجيًّا، وانقطعت صلته بحياته القديمة، وغادره الأصدقاء والمعارف إلا صديقاً واحداً. اثنا عشر كان صديقه وسجنه الذي لا يغادره .. هو مصدر أمانه، وهو أيضاً مصدر الخراب في حياته. حياته؟ أحيانا كان يتساءل: هل كانت له حياة خارج تلك الأفعال التي يكررها يوميًّا اثنتي عشرة مرّة ليطمئنّ، بل هل كانت له حياة خارج سجن الاثني عشر؟

انتهى وقت الفسحة وعاد الأطفال إلى فصولهم مسرعين، بينما ذهبت المدرّسة المشرفة في السّاحة إلى مكتب المدير رأساً، لترفع تقريراً بالغ الأهمّية، لا يحتاج تأجيلاً. طرقت الباب بعصبيّة ولم تنتظر الإذن بالدّخول، بل بادرت إلى ذلك بنفس الطريقة التي تزعج المدير دوماً، ولكنه يمتنع عن إخبار المدرّسة بذلك؛ خوفاً من سوء تفسيرها لملاحظته، كعادتها. كان يحترمها جدًّا؛ لحرصها على الأطفال وعلى عملها ودقّة سيره، لكنّ ذلك لم يشفع لها هذه المرّة، عندما دخلت كزوبعة دون أن تمهله فرصة لغلق سحّاب سرواله وهو خارج من الحمّام الملاصق لمكتبه.

- الباب مغلق لسبب وجيه .. قالها بعصبية وهو يدور على عقبيه، عائداً إلى الحمام ليكمل ترتيب هندامه .. انتظرته في صمت إلى أن استوى على كرسيّ مكتبه الوثير، ثم قالت له بلهجة تشبهها:

- لاحظتاه اليوم أيضاً سيّدي، كان يجلس على نفس المقعد الخشبي، يراقب الأطفال، ولم يقم من مقعده إلا حينما دخل كل التلاميذ من السّاحة .. راقبته أنا أيضاً من وراء النافذة.

حصلت على اهتمامه، فعلاً، بعد هذه الطيرادة.

لم تكن تلك المرّة الأولى التي يرد فيها ذكر ذلك الرجل المترصّد في مكتبه .. أصبح ذلك

الرجل صداعه الجديد .. تكدّست عنده منذ عدّة أيام مجموعة شكاوى من أولياء التلاميذ ومن مدرّسين آخرين بخصوص نفس الشخص ..كانوا يعطونه نفس الأوصاف دوماً: " رجل في حدود الأربعين أو الخمسين سنة، ضخم الجثّة، يحمل معه حقيبة ديبلوماسية دوماً، ويجلس في نفس المكان، مواجهاً لساحة المدرسة، ويحرص على أن يكون موجوداً في لحظات الفسحة، يحدّق طويلاً في الأولاد، ثم يقوم متى دخلوا من تلك الفسحة.

أغلق حاسوبه المفتوح ثم رفع رأسه نحو المدرّسة قائلاً:

- سأخاطب مركز الشرطة القريب في المسألة، لم يعد هناك بدّ من ذلك.

قال جملته ورفع سمّاعة التليفون، إيذاناً بانتهاء المقابلة، ثمّ بلّغ الأمر لرجال الشرطة، وأكّد عليهم أن الأولياء خائفين أن يكون الرجل معتدياً يريد الشرّ بفلذات أكبادهم، وحرص على أن ينهي مكالمته بشكرهم والسّؤال على رئيسهم في العمل، ولم يفته أن يحدّد معهم موعداً بعد الظهر في مكتبه، لمعاينة الموقف وطمأنة الأولياء.

أعلمه مدير المركز أنّ دوريّة أمن ستتّجه من فورها إلى المكان، وستبدأ فعلاً إجراءات البحث عن الرّجل واتخاذ الإجراءات القانونية ضدّه.

ابتسم المدير وأغلق خطّ الهاتف، ثم عاد إلى حاسوبه الذي لم يزل يشتغل على مكتبه .. رفع شاشته وأعاد التحديق في الصّفحة بكلّ اهتمام ..كانت تعرض صوراً لأطفال عراة من أعراق متنوّعة، ركّز بصره باهتمام شديد، وشعر بالحرارة تتصاعد وبالعرق ينزّ من جبينه، عندئذ قام فأغلق مكتبه بالمفتاح وعاد إلى جلسته الأولى برهة قبل أن يقوم مسرعاً إلى الحمّام المرادف لغرفة المكتب.

أغلقت السيّدة ميم مكتب المدير، ثم ذهبت إلى قاعة المعلّمين، فرأت زميلتيها تضحكان وتتهامسان، فهمس لها صوت صغير: "إنهما تضحكان من طريقتك في الكلام وتعامل المدير معك .. لقد سمعتا ماقاله لك عندما دخلت المكتب دون استئذان."

رفعت يدها لتهشّ ذلك الصّوت وتسكته، ثمّ قالت: "هش، سكّر فمّك" بصوت مسموع، فالتفتت زميلتاها إليها متسائلتينثم نظرتا إلى بعضيهما وصمتتا إلى أن خرجت .. حملت حقيبتها وخرجت وهي شبه متأكّدة أنهما تتكلمان عنها ..حفّت خطاها وسلكت الطريق إلى منزلها سيراً على الأقدام؛ لأنها تخاف امتطاء حافلة أو سيارة تاكسي .. الطريق خطر والحوادث في ازدياد .. رافقتها الأصوات تهمس لها بأنها يجب أن تعود مسرعة؛ لأن جارتها قد تتسلّل إلى مطبخها وتزرع فيه كاميرا لمراقبتها أو تسرق منها شيئاً .. أخبرتها الأصوات أيضاً أن جارتها على علاقة بمنجّم مغربي وتخطط معه لاستخراج كنز سيدنا سليمان؛ لأنها لمحتها تقلّب لون عينيها .. أغلقت فيسبوكها؛ لأنها قرأت فيه رسائل تهديد، تصلها من جارتها وصديقها الدّجال .. هربت منها وتجنبت أن تتبادل معها مجرّد تحيّة صباحية.

أناقة فوضى

د.سعود بن سليمان اليوسف - السعودية

بيني وبيني لا اختلافَ ولا شَبَهْ   أنا صيغة الفوضى تجيء مرتَّبهْ
أنا حيثما اندلقتْ خطاي نبتُّ.. لا   آسى على كسل الدروب المجدبه
بعضي شتاتٌ.. لستُ أنكره، وهل   فَلَكٌ تكامَلَ وهو ينكر كوكبه؟
بي حَيرةُ الظِّل الغريب.. كأنني   فأس السؤال بغابة من أجوبه
بي خيبةُ البحّار هادَن موجَه   وارتـدّ مزهـواً وعـادى مركبَهْ
ما كان خيَّلَ لي السرابُ خريرَه   أنا كنتُ قد أوهمتُه أنْ أشربَه
أجّلت ذاتي، ذكرياتي، والصبا ..   سحرُ الأماني أن تظلّ مغيَّبه!
هو عالَم الشعراء.. كونُ طقوسهم   فنٌّ جراحهمُ .. أَساهم موهبه
ولقد تبنّيتُ العذاب تبنّياً   أوَليس أعذبُ ما نقاسي أكذبه؟
خطأ الشروق إذا استبدّ بروحه   معنى الليالي، أو تصنّع مَغربه
وأشد ما يلقى الرمادُ إذا بدت   ذكرى اللظى تحكي عليه تلهّبه
لم أبتهج في يوم ميلادي .. وبي   شغفٌ أرى يومَ الرحيل لأندبَه!

المسرح أفقاً للتجربة الإنسانية

قراءة في إشكاليات التجربة المسرحية عند أحمد رضا حوحو (البنائية والمضمونية)

ياسين سليماني- الجزائر

مقدمة:

إذا كان المسرح بتعبير (باتريس بافيس) «شكلًا خارقًا للتواصل»[١] مع الجمهور، أو بين الممثلين في حد ذاتهم؛ فإنه يغدو عند واحدة من الناقدات الكبيرات في عالمنا المعاصر -نعني بها (آن أوبرسفيلد)- «فنًّا ذهنيًّا وعسيرًا، لا يبلغ مداه إلّا في اللحظة التي يصبح فيها المتفرج الجمعي لا مجرد حشد؛ بل جمهور، وحدته مفترضة قبلًا[٢] "(présupposée)، وتظهر قيمته إذا استأنسنا بواحد من أهم تجليات الثقافة الفرنسية والعالمية -نعني به (فيكتور هيغو)- الذي رأى في المسرح «الأداة التي توحّد التناقضات الاجتماعية»[٣]. إنه -بلا شك- أحد أهم الفنون اجتماعيةً، تظهر علاقته بصراع الطبقات، قمع السلطة المهيمنة، مناهضة اليمينيين، كفنٍّ خطير؛ بحيث يقع دومًا «تحت الرقابة الدائمة، سواء كانت مباشرة أم غير مباشرة، اقتصادية أو بوليسية، وأحيانًا في الشكل المحرّف للرقابة الذاتية خاصة»[٤].

ولعلّ هذه الرقابة هي التي انتهت بها -بمأساوية- حياةُ أحمد رضا حوحو، إثر إعدامه على خلفية اغتيال محافظ شرطة عام ١٩٥٦م[٥]، وإلى الرجل يُنسب إنشاء جمعية المزهر للموسيقى والمسرح بقسنطينة، وإليه يعود تأليف واقتباس طائفة من المسرحيات التي كانت تعرضها هذه الجمعية.

نحاول هنا أن نتقصّى تجربة حوحو المسرحية، ومجمل الإشكالات التي تطرحها، وهي في أساسها تتموضع في سياقين أساسيين؛ أولهما: الشكل، ونقصد به المسرح من جهة البناء (الاقتباس، اللغة المسرحية، الإرشادات)، وآخرهما: المضمونية والإشكالات التي تحفّز الناقد على تفكيك مدلولاتها، خاصة إذا تم الاتفاق على أنّ المسرح -باعتباره يعبّر عن قلق الإنسان الوجودي ويخترق سر الوضع البشري- أسبق الفنون انفتاحًا على التجربة النقدية، ليس فقط من خلال (فن الشعر) لـ(أرسطو) كأول مدوّنة توجّهت لمقاربته نقديًّا؛ بل بما وجد حتى عند

(أرسطوفان) الذي قدّم رؤى وتعليقات ذات قيمة لأعمال مسرحية يونانية سبقته»[٦].

أ- الشكل:

تتطرح أمامنا العديد من القضايا التي تظهر أفقًا للمساءلة النقدية في المسرح الذي أنتجه حوحو بالنظر إلى طائفة من المعطيات، أهمها: الظرف الزماني الذي ظهرت فيه الكتابات المسرحية التي أنجزها، والعروض التي قدمت انطلاقًا منها؛ وهو ظرف الاستعمار الفرنسي خلال الفترة من ١٩٤٥ إلى اغتياله ١٩٥٦، وأهم الأسئلة على الإطلاق سؤال الغائية: لماذا المسرح؟ فإذا اتفقنا على أنه «يمكن أن يكون قد كتب -من حيث الكم- ما كتبه عشرة كتَّاب عاشوا في الفترة الزمنية نفسها، وأنّ الموضوعات التي تطرق إليها حوحو هي -في مجملها- موضوعات عالجها كل الكتاب الذين عاصروه، فهو أديب، وكاتب قصصي، وناقد ساخر حول الفكاهة والنكتة، خفيف الروح، يهوى الفن والتمثيل والموسيقى، يعزف على العود وبعض الآلات الأخرى» ، إذا اتفقنا على قيمة حوحو هذه فإنّ السؤال عن اختيار المسرح يصبح سؤالًا راهنيًّا حارقًا في فهم المنظومة التفكيرية عند الرجل.

سنُجمِل القول في هذه النقطة -تحديدًا- بالتأكيد على أنّ اختيار حوحو للمسرح لم يكن غاية في ذاته؛ ولكن كسبيل لبحث مجمل التساؤلات التي يشتغل عليها كمثقف مشتغل بهموم بلاده ومجتمعه، وعلى الرغم مما يظهر من براغماتية الرجل في اختيار المسرح مطية لتوصيل أفكار ما بعيدًا عن محبة الفن ذاته بقدر ما يظهر وجاهة هذا الاختيار، إذ لو وجد الرجل في فن آخر ما يمكنه من الوصول إلى الناس -عامتهم وخاصتهم- لاختار بديلًا عنه؛ إذ لا يمكن إغفال «الرسائل والتضمينات التي يرسلها المسرح، فكل عرض يخلق ماهيته، قضيته التي يدافع عنها بفنياته المتنوعة، ويقدّم نفسه تحت ما يسميه (باتريس بافيس) التجربة الجمالية للمشاهد»(٨)، هذا دون أن نتناقض مع ما يتأكد لنا من كتابات حوحو في المقالة والقصة وغيرهما؛ إذ كان الرجل «يؤمن إيمانًا جازمًا برسالة المسرح في نشر الوعي الاجتماعي، وتهذيب الأخلاق، وبأنه فن جماهيري بامتياز؛ لأنه -كما أوضح في مقال له- الفن الوحيد من بين بقية الفنون الأخرى الذي لا يشترط في الشخص أن يكون متعلمًا ليكون مستمتعًا به، فالأفكار فيه مجسدة في شخصيات يراها المتفرج تتحاور فيما بينها، وفي أحداث تجري أمام عينيه؛ وهو ما يسهل له الفهم، والاستمتاع، والاستفادة مما يشاهد»[٩].

يتأكد للمتلقي هذا الرأي بالنظر إلى مجمل الكتابات المسرحية التي بقيت لنا، وهي في تعدادها: ست مسرحيات، بينما فقدت النصوص المتبقية بأكملها، أو فقد منها جزؤها الأكبر[١٠].

عطفًا على هذا فإنّ المدونة المسرحية عند حوحو قد سايرت الهدف مباشرة، فتخففت من صرامة التأليف المسرحي بتفصيلاته، فكان مثقفًا يستعين بالمسرح لإيصال مجموعة من الأفكار، لا محترفًا لصنعة الكتابة المسرحية، دليل ذلك نجده على مستويات عديدة:

أولاً- اللغة المسرحية:

كتب حوحو مسرحيته (بائعة الورد) اقتباسًا عن رواية (بائعة الخبز) (Laporteuse de pain) لـ: (كزافيه دي مونتيبيان)[11]، وقدمها بالفصحى، غير أنه لم يراعِ الكثير من التقاليد المسرحية، والضوابط الفنية عند تصديه للكتابة بهذه اللغة. فإذا اتفقنا على أنّ اللغة «واحدة من الشفرات الأساسية التي تُظهر مستويات متعددة من المعنى في رحلة توصيلها إلى القارئ- المشاهد»[12]؛ فإنّ هناك تساهلًا واضحًا عند حوحو في التعامل معها:

ابن حفصون: (...) كيف أنتقم؟ لا أدري، ولكن أريد انتقامًا فظيعًا قاسيًا.. يا الله؛ أسرع إلى عملك الذي كلّفتك به...[13].

فعبارة «يا الله؛ أسرع» لها مدلول عامي يستخدمه العربي، ولو تمّ نطقه بالفصحى -كما كتبت المسرحية أساسًا- لتحوّر المعنى تمامًا، ولأصبح الفعل «أسرِعْ» موجهًا لكلمة «الله»، وظاهرٌ أنّ هذا لم يقصده حوحو ولا انتبه إليه.

ظهر هذا في نهايات مسرحية (عنبسة) أيضًا، عندما يقول الحارس لعبد الملك:

الحارس: يا لله بنا إلى السجن.

عبد الملك: لقد خدعني الخبيث، لكن الأيام بيننا[14].

وهو الاستسهال الذي نجده في مواضع عدة من المدونة نفسها:

عبد الملك: (...) انظر؛ هذه صدرية مولانا القاضي، شمّ رائحتها العطرية الجميلة، وهذه «عباية» ابن الوزير (...)[15].

ولا يخفى أنّ لفظ «عباية» بالياء تحوير من الفصحى إلى العامية لغرض الاستسهال، على الرغم من سهولة اللفظة في أصلها أيضًا.

إذا كان هذا هو المستوى الأولي لكلّ قارئ للنص فإنّ المستوى الأهم الذي يجب التركيز عليه هو (اللغة الدرامية). إننا في المسرح نحافظ على «التمييز بين اللغة» أو الكتابة (الدرامية كما نقرؤها في النص، وبين اللغة) أو الكتابة (المشهدية كما يتم إخراجها على الخشبة من قبل المخرج وتكون موجهة إلى المشاهد»[16]، وهذا ما يمتنع النص عن انوجاده على امتداد أجزاء عديدة من الجسد المسرحي، مثال ذلك حوار المنذر مع المأمون في مسرحية (صنيعة البرامكة)، حيث ينطق المنذر بما مقداره صفحة كاملة، فيرد عليه المأمون بثلاث كلمات، ليعيد المنذر بنطق ما مقداره أكثر من صفحة تنتهي بعدها المسرحية مباشرة، وإذا كان المسرح فن الاقتصاد بامتياز، فإنّ لغته هي اللغة التي يمكن أن تستجيب لمتطلبات الخشبة، لا القراءة وحدها، وهذا ما قصر عنه هذا المثال:

المنذر: خادمك يا مولاي! يدعى المنذر بن المغيرة من أولاد الملوك... لم تكن صناعتي!!

لم يتم التمييز هنا بين اللغة الدرامية التي تختلف بوضوح و«تتميز عن اللغات الأخرى والسينما والرواية والشعر...إلخ (...). إنّ أعمالاً مختلفة جدًّا تستخدم اللغة عينها»[١٧].

يمكننا الإشارة -أيضًا- إلى عدم مساوقة اللغة المستخدمة في مسرح حوحو في بعض الحالات مع الفترة الزمنية التي ترسمها، فإذا كانت مسرحية (عنبسة) ترسم فترة زمنية هي العصر الأندلسي وعصر الدويلات فإنّ من غير المساوق لهذه الفترة أن نجد شخصية تتحدث بدل الفصحى بلهجة منطقة أخرى:

عنبسة: نعم، أحبها... أحبها في صمت وسكون، وأيَّ شيءٍ يقدر أن يعمل خادمٌ ضعيفٌ مثلي إلّا أن يحبّ في صمت ويعيش في خيال؟ فالإله خلقنا كيف كيف متساوين (...)[١٨].

فتمّ استخدام لفظتي «كيف كيف» وهي عبارة مطابقة للفظة «متساوين»، لكنها ذات استخدام محلي بالمحكية أو اللهجة، ولا ترتقي إلى الفصحى التي كُتب بها العمل أساسًا.

قد يكون لهذه الاختيارات تبريرها: إما هفوة من الكاتب ونسيان -وهو ما لا يستقيم مع التأليف المسرحي الذي يتطلب دُربة وصبرًا- وإما قد تكون هذه النسخة التي نقرؤها نسخة أولية توجّه بها كاتبها للخشبة لكنها ليست نهائية، وهذا نفسه ما يمكن أن يُقال عن تعابير عديدة يمكن أن نسوقها، كاستخدامه للفظة «طاقة»[١٩] بدل «النافذة»، وعبارة «قاعة اجتماعات»[٢٠] التي لا تتطابق مع تصوير الكاتب لمكان الفعل وهو القصر في الحقبة الأندلسية، وعبارة «لا ينوبني منها إلا النزر اليسير»[٢١]؛ أي لا أحصل منها أو لا يأتيني منها إلا النزر اليسير.

لقد تمّ اختيار الفصحى باعتبارها «الوحيدة التي تحمل إمكانات التعبير عن تاريخ الأمة العربية الإسلامية الحافل بالأعمال البطولية التي تبرز شجاعة وشهامة الإنسان العربي»[٢٢].

ثانيًا- الشخصيات:

تظهر الشخصية كـ «صورة مؤسسة للتمسرح، صورة أساسية و«حوارية» أساسًا، هي «التناقض» (oxymore)، تعايش فئات متناقضة في المكان ذاته للخطاب: موت/حياة، نور/ظلام، قانون/جريمة. فالشخصية يمكن أن تكون نوعًا من التناقض الحي، ومكانًا للتوتر الدرامي الأفضل"[٢٣]. إنّ الشخصية المسرحية يُقصد بها عمومًا «مجموعة من السمات والخصائص الفكرية والسلوكية والوجدانية التي تخص فردًا بعينه، وتميّزه عن غيره، والشخصية في المسرح هي شخصية إنسانية، ولكن بعد أن تمّ عزلها ونقلها من الواقع إلى المسرح»[٢٤]. وانطلاقًا من هذا المعطى فإنّ الدراماتورج عند بنائه لشخصيات مسرحيته يجب أن يهتمّ -كما يؤكد (أرسطو) في (فن الشعر)- كيف «تتصرّف وتتكلم، وإلى من تتوجه عندما تتصرف أو تتكلم. لمن ولماذا؟»[٢٥].

يبدو لنا هذا التأسيس المفاهيمي ضروريًّا لفهم اختيار الشخصيات عند حوحو الذي «كان يخضع للموضوع المعالج وطبيعته، ويحدده انتماء الكاتب الطبقي. ولعل ما يهمنا هنا تعامل

المؤلف مع شخصياته، ورسمها رسمًا واضحًا في سياق الواقع، ومهارته الفنية في تحريكها، وإبراز مواقفها دون غموض أو التباس؛ لأنّ الصراع الدرامي لا يتولّد إلّا عن تفاعل بنّاء جيد، ومواقف متقابلة يكشف عنها الحوار»(٢٦).

انطلاقًا من أن الكتابة الدرامية عند حوحو كانت -في مجملها- اجتماعية)سي عاشور والتمدّن، بائعة الورد، البخيل، الأستاذ المحترم(وتاريخية)صنيعة البرامكة، عنبسة(؛ فإنّ الاجتماعية منها –بداية- حاول فيها الكاتب التعامل مع شخصيات تتقاطع مع الواقع، وتستمد منه معالمها. تنحصر أبعادها –ككل شخصية مسرحية- في ثلاث نقاط: الفيزيولوجية، والاجتماعية، والنفسية، ولا يمكن أن يكون للشخصية تكاملها إلّا بوجود هذه الأبعاد واضحة.

نجد أعمال حوحو -في معظمها- تقف على شكل بنائي غير متين، يقصُر عن تصوير الشخصيات، وهذا ما "انعكس على الصراع الذي رأيناه مفتعلًا سرعان ما يتداعى (...)، حتى إنّ المسرحيات التي يمكن اعتبارها جيدة البناء لا تخلو من شخصية أو اثنتين -على الأقل- في حاجة إلى عناية ودراسة من لدُن الكاتب؛ كي يكتمل رسمها"(٢٧).

فإذا تجاوزنا فكرة أساسية تتلخص في عدم ورود أسماء بعض الشخصيات في بداية كل مسرحية -كما يأتي في أدبيات التأليف المسرحي بداية من العصر اليوناني- وهذا يظهر في مسرحية (بائعة الورد) تمثيلًا؛ فتسقط من البداية أسماء شخصيتَيّ: عائشة ورجاء، رغم أن «عائشة» هي الشخصية الأساسية التي يقوم عليها كل البناء الدرامي- إذا تجاوزنا هذا فإنّ شخصية مثل «حسني» أو «لطفي» في العمل ذاته لم يتم تصويرها أو تقديم الشكل الفيزيولوجي، النفسي، الاجتماعي الذي يجب أن تظهر عليه، ويتم هذا من خلال الإرشادات المسرحية، وأبقى الكاتب هذا للقارئ ومنطقه، ومدى دُربة المتلقي على فهم وملء الفراغات المتروكة له.

إذ لا تستجيب «الإرشادات المسرحية» (Didascales) في نصوص حوحو لشروط "الإرشاد" التي يمكن أن يستفيد منها المخرج، ويتضح هذا –عمومًا- لكون الكاتب غالبًا ما يكون هو المخرج، أو المشارك في الإخراج أو التمثيل؛ و"لذا فإنّ التعليمات حول طريقة الأداء تبقى من دون فائدة"(٢٨).

إنّ هذه المفاعيل التقنية أو الأداتية تسهم في خلخلة البناء المسرحي لدى حوحو، وتمنع ظهوره؛ مما يمكننا من القول بأنّ الرجل -انطلاقًا من هذا- كان «عاشقًا» للمسرح، ومحبًّا له، ولم يكن رجل مسرح متمترسًا بالتقنيات والتنظير والمفاهيم. وقد يكون هذا ملاحظًا عند الكثير من كُتاب هذه الفترة، وليس حوحو بحالة منفصلة عنهم؛ و«ذلك مردّه لاختلاف الكتّاب أنفسهم، ومدى اطلاعهم على فن المسرحية وعناصره المتداخلة»(٢٩).

ب- المضمونية: القيم المفتوحة وتشكلاتها في المسرح عند حوحو:

أ- التاريخ كمرجعية فنية وهدف في مسرح حوحو:

تمثّل العودة إلى التاريخ «وسيلة طيّعة في يد الكاتب تعينه على الخلق الدرامي»(٣٠)؛ ومن هنا

تأتي قيمة العودة إليه؛ إذ قد لا يشكّل التاريخ هدفًا في حد ذاته بقدر ما ينفتح عليه من ممكنات قيمية وفكرية. وقد تمت العودة إلى التاريخ عند حوحو في عملين مسرحيين هما: (صنيعة البرامكة) و(عنبسة)، وهو ما يستدعي هذا السؤال: هل التاريخ الذي تتناوله هذه الأعمال هو التاريخ الرسمي المسجّل في الكتب والمدونات وحدث ما يشبه الإجماع على اعتباره جزءًا حقيقيًّا من الزمن العالمي؟ من تاريخ الإنسان على هذه الأرض ضمن بؤرة زمكانية معينة؟ بمعنى: هي مسرحيات تاريخية بالمعنى الواضح للمصطلح؛ بحيث إننا سنقرأ فيها عرضًا صحيحًا انطلق من مستندات عن الحقبة التاريخية الممسرحة بتشديد الاهتمام بخصوصية العناصر المشاركة في أحداثها؟[٣١].

أم أنّه مسرح يستدعي -كما يعرّفُ (باتريس بافيس)- «عناصرَ زمنيةً، ويجسد -بالتالي- لحظة تاريخية من التطور الاجتماعي؛ لأنّنا بالتأكيد سنخلص مع الرجل إلى القول بأنّ «العلاقة بين المسرح والتاريخ هي بهذا المعنى عنصر دائم ومكوّن لكلّ دراماتورجيا" (٣٢). بسؤال آخر: ألا يمكن أن تكون هذه النماذج المسرحية المختارة كقناع عن بعض القضايا التي تشغل المجتمع في فتراته المختلفة؟

إذا كانت القيم الأساسية التي ترافع من أجلها مسرحيتا (صنيعة البرامكة) و(ملكة غرناطة) هي الأمانة والوفاء في مقابل الخيانة والغدر أساسًا فإنّ الكاتب كان بإمكانه أن يُنشئها في عدد من النصوص المسرحية دون أن تكون في سياق تاريخي إسلامي؛ أي أنّ هذه القيم ليست بالندرة والخصوصية حتى تستوجب العودة إلى التراث الإسلامي؛ ولذلك فإنّ العودة إلى هذه الحقبة جاءت خصيصًا -كما يؤكد بعض الباحثين- باعتبار هذا الزمن "حافلًا بالبطولات والمواقف الإنسانية، ذلك ما جعل كثيرًا من الكتاب يعودون إليه ويستنبطون أفكارًا ومواقف"[٣٣].

لقد أخذ الكتاب الجزائريون «من هذا التراث مادة أساسية لبعث الأمل في المجتمع الجزائري الذي طمسه المستعمر، وحاول إدراجه ضمن مجتمع بلا هوية، وبلا تاريخ، فكان الأبطال المختارون من التاريخ العربي الإسلامي النموذج للشخصية الجزائرية»[٣٤].

يصبح التاريخ بهذا المعنى -أو العودة إليه بالأحرى- هدفًا في حد ذاته، بوصفه يمتّن العلائق بين الشخصية الوطنية مع جذورها، بينما تتساوى القيم الأخرى المنبثّة في العملين: (صنيعة البرامكة) و(ملكة غرناطة) مع أعمال كثيرة أخرى، أو بتعبير إدوارد سعيد فإنّ التاريخ هنا تتم العودة إليه «الوسيلة التي تستخدمها الشعوب المستعمَرة لتأكيد هويتها الخاصة، ووجود تاريخها الخاص»[٣٥].

ب- الحق كتيمة محلية عالمية في مسرح حوحو:

إنّ المشتغل بالمسرح -نقصد الكاتب أساسًا- يقدّم عمله وهو يبتغي له الخلود، ويرجو أن يصيب هذا، «وليس من أجل عرض محدود في الزمان والمكان، وأن يكون رهانًا طموحًا على القيم الإنسانية الخالدة التي لا يمكن أن يلحقها القِدم»[٣٦]. وإيمانًا بهذا المعطى فإنّ المسرحية

عند حوحو ناضلت من أجل الدفاع عن هذه الأسس؛ من أهمها: «الحق» في مواجهة «الباطل»؛ كما نجد في (بائعة الورد)، و«الأصالة» في مقابل «الانسلاخ»؛ كما في (سي عاشور والتمدن)، و«الأمانة والإخلاص» أمام «الجشع والاستغلال»؛ مثلما نجد في (الأستاذ المحترم) و(صنيعة البرامكة) و(عنبسة)، والمساواة بين الناس؛ كما في (عنبسة/ ملكة غرناطة).

احتفى المسرح بتيمة «الحق» ورافع من أجلها فيما لا يُحصى من الأعمال، ولن تكون حوحو بمعزل عن هذه التيمة/ الموضوع، خاصة في ظل حقبة زمنية شديدة الخصوصية، أهم مظاهرها الوجود الفرنسي في الجزائر، غير أنّ المطالبة بالحق، والذود عنه، والمنافحة من أجله لم تكن لتظهر بادية واضحة في شكل صراع «جزائري فرنسي»، أو «مستعمَر ومستعمِر»، ولكن في شكل صراع تختلف أحداثه ومسبباته وشخوصه؛ ليفوز الحق في النهاية دون أن يندفع الفرنسي إلى غلق المسرح أو منع العرض، فـ «ابتداء من سنة ١٩٤٦ م عرض المسرح الجزائري صعوبات سياسية كادت تقضي على نشاطه، فلقد عملت السلطات الفرنسية على إزالة الموسم المسرحي، لكنّ المسرحيين استمروا في العمل رغم الموقف التعسفي والرقابة التي فرضتها الرقابة الاستعمارية، حيث استطاع المسرح الجزائري أن يُقدم عدة عروض، لا في العاصمة فحسب؛ بل عبر مختلف المدن الجزائرية»[٣٧].

في مسرحية (بائعة الورد) يمكن أن نستكشف -انطلاقًا من تأويلية بسيطة عمادها إسقاط الشاهد على الغائب- أنّ (عائشة) هي ذاتها الوطن مهدور الحق، إنّ عائشة -التي يظهر اسمها مرادفًا لمفردات الحياة والسلامة- تغدو المؤسس لكل تفاعلات الأحداث وبنائية الصراع، ويصير دخولها السجنَ يعني دخول البلاد إلى سجن العبودية/ قفص الاحتلال، ويصير الحكم القاسي الذي حكم عليها هو ذاته الحكم الذي تريده للوطن الإرادةُ المتسلطةُ: أن يتأبّد البقاء في نيران الاستعمار؛ من هنا يتأتّى للعنوان أن يكون (بائعة الورد)؛ أي مانحة الجمال، ومبدعة الألق.

ويصير الابن -الذي عاش بعيدًا عنها ولا يعمل بأمرها- هو كل وطني عاش محرومًا من أرضه وبلده، ويصير الحق -أيضًا- مستنبطًا من الجمال والفن:

لطفي: قل لي يا مربيّ العزيز، ها نحن في دار السيد عبدالمحسن، فهل لازالت الشكوك حوله كما هي؟[٣٨].

ويكون الباطل والظلم والعدوان في أوج فرحته إذا ما اقترب له تحقيق أمله في حَبْك خطته:

حسني: اليوم يوم كبير عليك يا سيد عبدالمحسن.

عمار: أجمل يوم في حياتي من دون شك.

ويكون يوم الفرح بالنسبة للمعتدي هو مقتله، وهو الفوز والبراءة والنجاح، ورجوع الحق بالنسبة لأصحاب الحق، للوطن وأبنائه.

(تلتفت عائشة وترى عمار... يتبادلان نظرات حادة).

عائشة: عمار وأخيرًا..

عمر: عمار؟ أي شيء هذا الاسم، إنّ هذه المرأة مجنونة.

عائشة: إنه اسمك أيها المجرم[٣٩].

بل يغدو الاسم المستعار «عبدالمحسن» هو اسم المستعمر ذاته، الذي حاول تجميل وجهه القبيح بمفردات البناء والإضافة كبديل للاسم الحقيقي الذي لا يعني إلّا إعمار الأرض بالسلبي، والمفسد، والمنقص من ضرورات الحياة الكريمة.

في (بائعة الورد) يتّحد «الحقوقي» الشرعي بـ«الفني» لإثبات الحق، ويكون دور الفن هنا مساوقًا لدور المحامي:

حسني: بدأتُ هذا الرسم منذ عشرين سنة، فهو يمثل حادثة مريعة رسمتها في نفس الأيام التي قُتل فيها والد كمال في الحريق الذي وقع في البدرية، والمرأة التي اتهمت بارتكاب هذه الجريمة هي بطلة هذه الصورة.

عمار: عائشة هي بطلة هذا الرسم؟

حسني: ها، إنّ لك ذاكرة جيدة يا سيدي، بعد عشرين عامًا ولازال اسم تلك المرأة المسكينة على طرف لسانك[٤٠].

فالفن يخلّد الحدث، ويجعله شاهدًا جماليًا على القبح، عن المأساة، إنها علاقة تثير الانتباه؛ تلك التي تجعل الفنان حسني يرسم لوحة تخلد مأساة عائشة، بمعنى من معاني فلسفة الفن، فإننا أمام «القبيح بوصفه مقولة جمالية The Ugly as aesthetic category" بتعبير الباحثة (ساندا ميلر/Sanda miller) التي أصدرت كتابًا بهذا العنوان، وهي اللوحة- الشاهد، أو اللوحة- التخليد.

فإذا ما شئنا أن ننساق في تأويليتنا في هذا النص فإننا نجد شخصية الإمام الذي يربي أبناء عائشة، صورةً عن الدين، أو اللغة، أي: الهوية التي تمت المحافظة عليها عندهم. هل يمكننا أن نقول إنّ الإمام هنا ترميز للجمعيات أو المراكز الدينية)كجمعية العلماء المسلمين الجزائريين والزوايا(الذين حفظوا لأبناء الوطن المستعمَر هويتهم أمام المسخ/ التشرد؟

هي قراءة واحدة لا تزعم أن تكون قراءة نهائية أو يقينية لهذا العمل؛ ولكنها تزعم أنها تجد في مقولاتها مصداقية تحليلية مهمة.

ج- الهُوية في مواجهة الاغتراب:

تحاول هذه الورقة في هذه الجزئية أن تمارس -كما في الجزئيات السابقة- «قراءة مغايرة وفعالة؛ ذلك أن مثل هذه الآثار الإنسانية لا يمكن تجاوزها، بل هي تدعونا دومًا إلى إعادة قراءتها»[٤١]. وفي مسرحية (سي عاشور والتمدن) يمكننا استجلاء هذه التيمة التي يعرفها (إريكسون) بأنها: «التماشي أو اتساق تغيرات فردية مع حاجات اجتماعية مستقبلية، فالهوية

بهذا المعنى هي نوع من الإحساس والشعور بوحدة الشخصية بين الفرد والجماعة»[٤٢].

فكرة (سي عاشور والتمدن) ومجمل أجزائها المقتبسة من مسرحية (الثري النبيل/Le Bourgois gentil) تتحدث عن "شخصية جزائرية ريفية تنزل المدينة فتبهرها مظاهر الحضارة بترفها وطريقة عيش أهلها؛ فيندفع مقلدًا لهم بحماس شديد في المأكل والملبس والعادات، فيقيم المآدب والحفلات والأعراس"[٤٣]:

عاشور: اقعدوا ما تروحوش حتى تشوفوا كسوتي الجديدة، درك يجيبها الخياط.

المغنّي: أمرك يا سيدي، رانا قاعدين.

عاشور: درك تشوفوني مصنوع من راسي لرجلي، تصنيعة انتاع الصح بالقماش والحرير[٤٤].

عاشور هنا، يمثّل الانسياق السريع -غير المؤسس على قيم العقل والفهم- إلى الشكلي والسطحي، يمثّل تزييف الوعي أو انعدامه، و(سي عاشور والتمدن) كمسرحية نجدها قد «أعادت طرح سؤال الذات العربية -الجزائرية خاصة- بشكل يحمل الكثير من السلبية والانهزامية، من خلال شخصية ضائعة لا منتمية»[٤٥].

إنّ التأكيد على الشكلي، على الخارج، في مقابل استبعاد الجوهري الدائم عند هذه الشخصية هو محاولة للانقلاب على وجود أصيل تمّ تهميشه بالاعتقاد الخاطئ بأنه يمثّل العبودية والانتقاص، في مقابل سيادة الآخر الذي يتم التشبّه به. إنها محاولة لإعادة هندسة المركز والهامش، فالذات التي يغيب عنها الوعي بقيمتها الحقيقية، بجوهرها، تتبنى خطاب الآخر ووعيه الوجودي، شكلًا لا جوهرًا، وهو استلاب تحاول من خلاله الضحية أن تنتج «خطابها الشخصي -ويظهر هذا خاصة- بالاعتماد على نفس أشكال التعبير التي مارسها الآخر وفق آلية المحاكاة»[٤٦].

الموسيقي: لازم تتعلمها يا سيدي، لازم، لأنّ الغناء والموسيقى ملازمين لبعضهم مثل الملح والطعام.

المغني: ويفتحوا عقل الإنسان ويهذبوه.

عاشور: الناس المتقدمين يعرفوا كلهم ايمزوقوا؟

الموسيقي: آه، مافيهش شك، ماكانش راجل متمدن ما يعرفش ايمزوق.

عاشور: لازم نتعلمها إمالا، لكن مارانيش عارف الوقت الصالح لهذا، عندي شيخ البوكس يعلمني، وشيخ الفلسفة حتى هو يحب ايعلمني لحوايج المليحة اللي يتعلموها الناس المتمدنين..[٤٧].

إنّ هذا الحوار القصير المستل من المسرحية يكشف شخصية لا ترى في نفسها إلّا كتلة من النقائص والهفوات، بينما تنظر في الآخرِ الفاتحَ المقتدرَ الذي بيده أن ينتشلها من هذه

الورطة الوجودية. هذا الفاصل الشعوري بين ممكناتها التي تتوافر عليها وبين ما يجب أن تكون عليه؛ بين واقع آني تلحظ هشاشتها، وبين واقع متخيل تحاول الوصول إليه؛ إنه مأزق الإنسان الذي يطمس وجوده ويلخصه في مجموعة شكليات تظهر له أنّ أهم ما يمكن أنه أس الحياة وأساسها.

ولهذا جاءت المسرحية في شكلها الكوميدي بحيث «اتخذت هدفًا لها تصوير النقائق الاجتماعية بطريقة فكهة غير مؤلمة؛ من أجل أن نشاهد بأعيننا مدى التناقض القائم بين السلوك السليم والسلوك المعيب، وكي نَسْخر بأنفسنا من إسفاف هذا السلوك؛ ومن ثم لا نقدم على فعله، والكوميديا بذلك عبارة عن مجهر يجسّم العيوب والنقائص الاجتماعية، وضوء باهر يكشف التصرفات الهابطة ويعرّيها بحيث لا يمكن تجاهلها بعد ذلك»[٤٨].

على خلاف هذه الشخصية تمامًا تتموضع شخصية مقابلة تشكّل أساس الصراع ضمن سيرورة العمل المسرحي: شخصية «سعدية»، وبقدر ما تمثّل «الآخر» بالنسبة للذات المنسلخة عن هويتها بقدر ما تمثّل لنفسها ولمنظومة القيم «المحافظة» -إن شئنا- تلك «الأنا» الواعية بمرجعيتها الثقافية التي هيمنت عليها. إنّ «سعدية» هنا تناضل من أجل تعزيز الصورة السلبية للشخصية المضادة لها)شخصية سي عاشور(التي تنفي عن نفسها كل مظاهر المدنية وأصالتها، وتؤسس للانقضاض عليها في مقابل استيراد ثقافة جديدة بشكل مهجّن؛ مما يُظهر أنّ الشخصية المقابلة هذه تُظهر إلى العلن ثنائية حديّة: المدافع الشرس عن القيم الأصيلة، والمنسلخ عنها:

عاشور: تحبّيني على شان خاطرك نقفل داري في وجوه الناس؟

سعدية: لازم تقفلوا في وجوه هذوك المقروجين.

عاشور: أصحابي ومشايخي مقروجين يا قليلة الحيا؟

سعدية: ردّيت الدار أكثر من سوق الخروب، هذا يسنطر، وهذا يغنّي، وهذا ينقز ويضرب بالبونية، وهذا بولحية طول النهار وهو يمضغ في لسانه، كل الجيران اشكاو مساكن من الحس والعياط، وأنا كرهت من المسيح والتسياق..كل الطين اللي في البلاد يهزوه في صبابطهم ويجيبوه لي هنا.

عاشور: أنا جايبك هنا تخدمي والا جايبك تربيني وتنعتي لي كيفاش انعيش؟[٤٩].

لا تنعتق هذه الشخصية من استلابها، أو مما يسميه الجابري ب«الاختراق الثقافي» الذي له مصدر وحيد هو كل ما أنتجته المدنية الجديدة من آثار، وله مستقبل في هذه الحالة، وهي الشخصية الضعيفة «بكل ما تحمله الكلمة من معنى. هذا الاختراق الذي لم يتوقف عند نقطة معينة؛ بل كان له طابع السح العام لجميع المجالات»[٥٠].

ككل الأعمال الكوميدية تنتهي (سي عاشور والتمدن) بنهاية سعيدة، وهي هنا زواج ابنته «لطيفة»، لكن اقترانها بالشاب الذي تحبه جاء بعد مراوغة، مداهنة، مخادعة، من قبل

الجميع ضد «سي عاشور» اللاهث وراء كل ما يوحي بالتمدن؛ فيتم الزواج بالشاب دون أن يعلم أنه هو نفسه الشاب الذي رفضه، بعد أن تم تغيير الاسم والادعاء بأنه أمير من الهند.

هنا يتأكد الانجراف نحو الاتباع، أو الاختراق بتعبير الجابري السابق، إلى حد اتخاذ قرار بمثل هذه الأهمية عند الأسرة دون وعي. وهو ما يُفهم منه درجة التشوه الذي لحق بالذات جرّاء لهثها وراء السطحي الهامشي بعيدًا عن المركزي المؤسّس؛ لذلك فإنّ الستار ينسدل دون أن تعلم هذه الشخصية بحقيقة ما حدث. وهذا ما يحدث على الدوام عندما تنطلق أي ذات من أوهام وأفكار مشوهة عن نفسها، وعن قيمة وجودها ومحدداته الهوياتية تاريخًا ومكانًا.

خاتمة:

إنّ مسرح حوحو -تأسيسًا على ما تقدم- يمثل واحدة من التجارب الهامة في البنية الثقافية عند المجتمع الجزائري، مثّل صاحبه شخصية نوعية، انتبهت لقيمة المسرح كأداة للوعي المجتمعي بما يدافع عنه من منظومة قيم كبرى في لحظة زمنية حارقة.

ويُحسب لحوحو أنه عاد إلى (الريبرتوار) العالمي، والتاريخ الإنساني ليقدم نماذج هامة للإنسان في سيرورته اليومية، في علائقه المباشرة وغير المباشرة بالأحداث والزمان والمكان. وعلى الرغم مما يظهر لنا من خلخلة في البناء المسرحي عند الرجل فإنّ ما يُحمد له أنه كان ركيزة من الركائز الحقيقية التي تمثّل مرحلة هامة في المسرح الجزائري من جهة، وفي الوعي الإنساني لدى الشخصية الجزائرية من جهة أخرى.

الحواشي:

(١) باتريس بافي: معجم المسرح، ترجمة ميشال خطار، ط١ (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٥م)، ص٣٢٧.

(٢) آن أوبرسفيلد: قراءة المسرح، ترجمة سمية زباش، ط١ (عمّان، الأردن: دار الحامد، ٢٠١٥م)، ص٢٤.

(٣) السابق، ص٢٤.

(٤) نفسه، الصفحة نفسها.

(٥) صالح لمباركية: المسرح في الجزائر - النشأة والرواد والنصوص، ط١ (عين مليلة، الجزائر: دار الهدى، ٢٠٠٥م)، ص٧١.

(٦) ياسين سليماني: تشكلات الهوية الأنثوية ومساراتها (مقال)، مجلة ديوجين مصباح الفكر، قسم الفلسفة، كلية الآداب، جامعة القاهرة، مصر، مج (٢)، العدد (٢)، يوليو ٢٠١٥م، ص٣٦٤.

(٧) المسرح في الجزائر - النشأة والرواد والنصوص، ص٧٢.

(٨) ياسين سليماني: خطوط غير مستقيمة، ط١ (الجزائر: دار التنوير، ٢٠١٦م)، ص١٤.

(٩) أحمد رضا حوحو: المؤلفات الكاملة (المسرحية)، ط١ (الجزائر: مقامات للنشر والتوزيع، ٢٠١٥م)، ص١٤.

(١٠) النصوص الكاملة المتبقية من تراث أحمد رضا حوحو هي كالآتي: صنيعة البرامكة، عنبسة، بائعة الورد، سي عاشور والتمدن، البخيل، الأستاذ المحترم. أمّا مسرحية «البخلاء الثلاثة» فقد ضاعت تمامًا، فيما لم يتبقَّ من مسرحية «أبو الحسن التيمي» إلا الفصل الأول وجزء من فصلها الثاني، بينما ضاع فصلها الثالث والأخير بأكمله. يُنظر: مقدمة المؤلفات الكاملة، ص١٣.

(١١) كزافيه دي مونتيبيان: كاتب فرنسي (١٨٢٣-١٩٠٢م)، له روايات شهيرة، من أهمها: «طبيب الفقراء»، والرواية الأكثر شهرة في القرن التاسع عشر «بائعة الخبز» التي تم اقتباسها للمسرح والسينما والتلفزيون.

(١٢) خطوط غير مستقيمة، ص٢٩.

(١٣) المؤلفات الكاملة (المسرحية)، ص٤١-٤٢.

(١٤) السابق، ص١٠٥.

(١٥) نفسه، ص٤٦.

(١٦) معجم المسرح، ص٣٠٧.

(١٧) السابق، الصفحة نفسها.

(١٨) المؤلفات الكاملة (المسرحية)، ص٥٧.

(١٩) السابق، ص٦٨.

(٢٠) نفسه، ص٧٧.

(٢١) نفسه، ص٨١.

(٢٢) العيد ميراث: المسرح الجزائري - نشأته وتطوره، ط١ (جامعة وهران: منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، ٢٠١٢م)، ص١١٢.

(٢٣) قراءة المسرح، ص١٥٧.

(٢٤) خطوط غير مستقيمة، ص٤٩.

(٢٥) معجم المسرح، ص٣٩٢.

(٢٦) المسرح الجزائري - نشأته وتطوره، ص٢٣٦.

(٢٧) السابق، ص٢٣٨.

(٢٨) معجم المسرح، ص١٧٥.

(٢٩) المسرح الجزائري - نشأته وتطوره، ص٢٤٠.

(٣٠) السابق، ص١٣٥.

(٣١) ياسين سليماني: التاريخ على الخشبة (مقال)، مجلة الهلال، دار الهلال، القاهرة، العدد (٦١٠)، سبتمبر ٢٠١٦م، ص١٢٨.

(٣٢) السابق، ص٢٦٩.

(٣٣) المسرح الجزائري - نشأته وتطوره، ص٢٧.

(٣٤) السابق، الصفحة نفسها.

(٣٥) إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، ط٤ (بيروت: دار الآداب، ٢٠١٤م)، ص٥٨.

(٣٦) عبد الكريم برشيد: ضمن كتاب (واقع المسرح العربي)، ط١ (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١١م)، ص٧٤.

(٣٧) مخلوف بوكروح: مدخل إلى المسرح الجزائري(مقال)، مجلة أقلام، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، آذار ١٩٨٠م، ص١٦٧.

(٣٨) المؤلفات الكاملة (المسرحية)، ص ١٨٥.

(٣٩) السابق، ص١٩٣.

(٤٠) نفسه، ص١٧٢ - ١٧٣.

(٤١) ياسين سليماني: العين والمدى/ مقاربات سياقية لأسئلة الوعي في الفكر الهيوماني، ط١ (عمّان: دار شهرزاد، ٢٠١٦م)، ص١١٩.

(٤٢) أمارتيا صن: الهوية والعنف - وهم المصير الحتمي، ترجمة سحر توفيق، العدد (٣٥٢)، سلسلة عالم المعرفة (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، يونيو ٢٠٠٨م)، ص٦١.

(٤٣) المسرح الجزائري - نشأته وتطوره، ص٩٩.

(٤٤) المؤلفات الكاملة (المسرحية)، ص٢١٠.

(٤٥) لونيس بن علي: ضمن كتاب (السؤال عن الهوية: في التأسيس والنقد والمستقبل)، ط١ (الجزائر، بيروت: منشورات الاختلاف، دار ضفاف، ٢٠١٦م)، ص٢٨٨.

(٤٦) السابق، ص٢٨٥.

(٤٧) المؤلفات الكاملة (المسرحية)، ص٢١٥ - ٢١٦.

(٤٨) محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، ط١ (القاهرة: الشركة المصرية العالمية - لونجمان، ١٩٩٤م)، ص١٠.

(٤٩) المؤلفات الكاملة (المسرحية)، ص٢٥٠.

(٥٠) ضمن كتاب (السؤال عن الهوية: في التأسيس والنقد والمستقبل)، ص٢٣٩.

حجاجية التركيب في الخطاب السياسي

آليات صناعة الدلالة الحجاجية في خطب الملك فيصل السياسية (مقاربة تداولية)

رفعة الدوسري - السعودية

اهتم الفلاسفة والدارسون منذ زمن بعيد بالمنجز اللغوي للنخب السياسية، باعتباره مدونة نصية نخبوية، تشكل سلطة لغوية محددة، كما أنها تشترك في قاموسها ودلالاتها ومراجعها ومستوياتها الداخلية مع بقية الحقول الإنسانية، فيما ارتبط هذا المنجز بإمكانات لغوية متعددة، وبمبادئ وتصورات وأنساق إيديولوجية، يعتمدها الباث وفق منطلقات وخطاطات، يشترك في انتقاء عناصرها جمهور يتفاعل مع النص السياسي ويستجيب له.

إن المصادر التي يستقي منها الخطاب السياسي أبعاده الدلالية والحجاجية تتعدد بحسب الحقل التواصلي، وبحسب الظروف المحيطة بأوضاع التلفظ، فمخازن الحجج التي يضمنها المتكلم خطاطته، ترتبط بنوع الجمهور، وبطبيعة النسق السياسي الذي يسعى عبره الباث إلى تأسيس قاعدة.

وعليه، يصبح الخطاب السياسي خطاباً مبنيًّا وفق معايير الازدواج الحجاجي، أي: أنه خطاب يشترك في صناعته باث ومتلق؛ فهل يجوز لنا -في سياق هذا الحديث- أن نتساءل عن نجاعة خطاطة، تتحكم بسير وتنظيم عناصر داخلية، يتضمنها الخطاب السياسي، بوصفه خطاباً جادًّا ومباشراً وصارماً في كثير من الأحيان؟.

في الواقع هذا إجراء جائز، إذا ما تم استقراء الخطاب السياسي، مدمجاً في العناصر التي ساهمت في تشكيله، فنضع الخطاب في صيغته المباشرة تحت آليات تُديرها الكفاءة الألسنية اللغوية التي تتمتع بها نخبة المتلقين، انطلاقاً من الخارج نحو الداخل ثم العكس، في علاقة ارتدادية بين الهيكل والمحتوى. فصناعة الدلالة من التركيب الأسلوبي، تتطلب تتبعاً رمزيًّا وتداوليًّا؛ لكشف القضايا والدلالات المضمرة؛ ذلك أنها تنشأ بالتضافر مع العناصر التواصلية عبر عملية تأويلية، تُسخّر لها أدوات منطقية وفلسفية ولسانية.

والمقصود بالتركيب هنا هو العلاقات التي تنشأ بين الوحدات اللغوية، من خلال إسقاطها في موقع خاص في سياق الكلام، حيث إن الخطاطة التي تنهض عليها العملية الحجاجية في الخطاب، تحتكم إلى تبادل الوحدات اللغوية، وفق تنظيم مخصوص، تنتج عنه النتيجة الحجاجية.

والآن يمكننا القول: كيف تنهض الخطاطة الحجاجية بالدلالة الضمنية في الخطاب السياسي، وكيف تستوي الدلالة الضمنية نتيجة حجاجية، وما تجليات العملية التركيبية الأسلوبية على الخطاب السياسي لدى الملك فيصل، وكيف وظفها الملك فيصل على ذاك النحو؟

فضاء الخطاب:

شهدت الساحة السياسية مدة حكم الملك فيصل أحداثاً وتطورات، خصوصاً فيما يتعلق بالقضية الفلسطينية، حتى عد المؤرخون مدة حكمه بالمدة الأكثر حسماً في تاريخ القضية، فقد شهدت هذه المرحلة العديد من التطورات المؤثرة على أكثر من صعيد، منها ما يتعلق بالاحتلال الإسرائيلي للأرض الفلسطينية، ومنها ما يتعلق بصدمة الفرد العربي التي أدت إلى محاولة الدفاع عن الأرض الفلسطينية عن طريق الثورة على الحكم العربي، ومنها ما يتعلق بالمذاهب التي بدأت تجمع أنصارها تحت قناع القضية الفلسطينية[١].

مقاربة الظاهرة التركيبية:

ينطلق الحجاج عبر الصيغ التكوينية في الخطاب السياسي من أسس البناء الداخلي للخطاب، الذي تتضح ملامحه الدلالية بعد الكشف عن الخطاطة التركيبية، اللغوية، التي تستند بشكل أساس على التأويل، والربط بين معاجم الخطاب. في الوقت نفسه، تنظِّم تلك الخطاطة اللغوية حركة الكلمة الحجاجية، عن طريق الانتخاب المعجمي، الذي يوفر للكلمة -بواسطة المقام- موقعاً، يضمن لها النجاعة الحجاجية.

أ- الصيغ ذات الطابع التقويمي الخلقي:

اتضح من خلال استقراء الخطاب السياسي لدى الملك فيصل، بروز الصبغة الذاتية، وطغيان الصيغ ذات الطابع التقويمي الخلقي، كتوظيف صيغة الاسم في الخطاب.

يمكن أن نرصد أبعاد الحبكة الحجاجية للاسم العلم في خطاب سياسي عن طريق ربطه بالمقام التواصلي للخطاب، فإستراتيجية الاختيار تغذي الخطاب بقصدية المرسل، وفق مواضع وقواعد وقوانين، يشترك فيها أطراف العملية التواصلية، ويلجأ لها المحاج؛ لتمكين مقاصده من ذهن المتلقي. ومن ذلك ما قاله الملك فيصل في حديثه عن رابطة العالم الإسلامي: «فالدعوة ليست دعوة فيصل ولا أي كان؛ ففيصل وغير فيصل ما هم إلا أفراد من أمم وشعوب»[٢]. فالملك فيصل بوصفه ملكاً للبلاد، وأحد أهم الداعمين للقضية الفلسطينية، والداعي الأول لرابطة العالم الإسلامي، والمتحدث باسم المملكة في اللقاءات الدولية، يعدل عن الألقاب التي تتقيد بها النخب السياسية، إلى صيغة مباشرة، تتضمن المحتوى الجوهري للوصف المرتبط بالاسم العلم.

فقوله (فيصل) وتَكرارها في الخطاب تتعدى الصيغة الذاتية الوصفية إلى الوظيفة الحجاجية المرتبطة بحركة الكلمة المتمثلة في الاختيار، فقوله: (ففيصل وغير فيصل ما هم إلا أفراد من أمم وشعوب) يتضمن التقويم الذي اعتمدته حركة الاسم؛ للوصول به إلى الغاية الحجاجية، كما أن الاختيار الحجاجي الذي جرّد الاسم من الوصف المرتبط بالمقام، الذي يتمثل في (الملك)، يحمل بعداً حجاجيًّا، يتضمن النتيجة (لا فرق بين ملك أو مواطن، في خدمة الإسلام والمسلمين).

وبما أن الاختيار، أو العدول عن الاســم إلى الصــفة يعد ضامناً لنجــاح الفاعلية الحجاجية - كما يرى عبدالله صولة- فإن العدول من الصفة إلى الاسم في مقام رسمي، سياسي، يتطلب الألقاب الوصفية التي تدل على أصحابها، في مكان يعج بالمسميات، هو أيضاً يضمن نجاح الفاعلية الحجاجية.

كما أن اختيار الصفة دون الاسم كان حاضراً عند الحديث عن الكيـان الإسرائيلي بدرجة لافتة، فالخطاب السياسي لدى الملك فيصل، يكاد يكون خالياً من المسمى الذي يطلق على هذا

الكيان وتعترف به الأمم المتحدة، وذلك في لفتة منه بعدم الاعتراف بهذا الكيان سياسيًّا وجغرافيًّا، ولا حتى في الخطب والكلمات. فالأبعاد الحجاجية المترتبة على اختيار (الصهيونية) دون إسرائيل، هي التذكير الدائم بأن هذا الكيان كيان استعماري، لا أصل له ولا نسبة، إلا إلى جبل، يحمل أسطورة، لا تعترف بها إلا كتب اليهود.

وكلمة (إسرائيل) قد تُعد حاملاً دينيًّا، يمكن ربطه بالكتب المقدسة، كما يمكن ربطه بالهدف الذي يُغلِّف الأطماع الاستعمارية، التي تدّعي الدينية، بينما يُصِّر الملك على فضح مخطط الصهيونية، عن طريق فصل الدين عن الهدف وربطه بالجغرافيا (جبل صهيون)، يقول: «أما اليهود فليس لهم مقدسات في هذه الأرض، وما يدّعون بأن لهم مقدسات، هذا لا صحة له بتاتاً، وليس لهم هناك إلا ما يدّعون بأن لهم حائطاً كانوا يبكونه، أما خلاف ذلك فما هي مقدساتهم؟»[٣]، ويقول: «إن حل قضية اليهود المضطهدين في العالم، تختلف عن قضية الصهيونية الجائرة»[٤]، «إن الاعتداءات التي يرتكبها أعداؤنا الصهاينة ضد المسلمين في الأماكن العربية والمقدسة... يهدفون من ورائها إلى تحطيم المسلمين»[٥].

وعلى نمط هذه النماذج، تتوارد العلائق بين الوحدات اللغوية في الخطاب، حتى أصبحت تشكل ظاهرة لغوية وأسلوبية لافتة.

ب - الصيغ الدالة على الوصف:

ويدخل في الصيغ ذات الطابع التقويمي الخلقي الصيغ الدالة على الوصف وأبعادها الحجاجية، عن طريق انتشار عدد من الصيغ ذات الطابع التقويمي، كصيغة اسم الفاعل.

وقد اكتست مضامين الخطب السياسية لدى الملك فيصل ببعض الصفات، عن طريق توظيف اسم الفاعل وما ينطوي تحته من أبعاد دلالية وحجاجية، فالوصف في اسم الفاعل (ظالم)، الذي تضمنه قوله: «هذه الأمة التي تقوم على العدل والحق وردع الظالم»[٦]، يتضمن عمقاً دلاليًّا، يشير إلى تعدد الخصوم، فالمجتمع الدولي الشاهد على ما يحصل في الأرض الفلسطينية شريك في الاعتداء. وحين نلتفت إلى الدين الإسلامي نجد أن ردع الظالم لا يقتصر على المشركين وأهل الكتاب فحسب، بل على كل من يمكن أن ينطبق عليه هذا الوصف ولو كان من المسلمين.

وباعتبار أن اسم الفاعل -في السياق التداولي- حدث لغوي؛ يترتب عليه آثار خطابية، تحكمها البنية المنطقية للملفوظ، فإن العملية الأسلوبية لا يمكنها وحدها بث الحجاج ما لم يعتن المتلقي بفهم الخطاطة اللغوية، وتنظيم الوحدات الدلالية عبرها. ويكون كذلك في تنسيق نحوي منطقي، ينشأ عنه حجاجية اسم الفاعل، التي تصف الوضع السياسي القائم تلك المدة، وتشير إلى كثرة الأحداث السياسية، وغياب السلطة القانونية؛ مما أدى إلى انتشار الاضطراب والفوضى والاعتداء والظلم. يقول: «إننا اليوم في هذا العالم المضطرب الذي كثرت فيه الهزات، وكثرت فيه النكسات، وكثر فيه الاعتداء والظلم والطغيان»[٧]، ويقول: «إننا في عالم مضطرب، تتجاذبه الأهواء والأغراض والتيارات من كل جانب»[٨].

كما أن الوصف في اسم الفاعل (ماض، لائم، مطمئن)، الذي تضمنه قوله: «أريد أن أؤكد أمامكم بأننا ماضون في سبيل الله لا نألو جهداً، ولا تأخذنا لومة لائم»[٩]، وقوله: «إنني مطمئن بأن المسلمين... لن يتخاذلوا في سبيل نصرة الحق»[١٠] أصدر بدوره حكم قيمة، سواء على المتكلم أم

على أعدائه، عبر الصفات التي تتنزل منزل الذات الفاعلة؛ فتُحيل إلى فعل الديمومة والاستمرار الذي تحمله الأبعاد الحجاجية لصفة اسم الفاعل في هذا السياق.

إن توظيف اسم الفاعل بهذه الصور، يعزز من حضور الذات الواصفة في الخطاب، عن طريق توظيف الكلمات ذات الطابع التقويمي، بحسب طبيعة موضوع التلفظ؛ فيبرز المتكلم من خلالها موقفه، ويحدد مكانه.

وعلى هذا، يمكن أن يُعد اسم الفاعل في السياق التداولي الحجاجي حاملاً لغويًّا وصفيًّا لمعانٍ ومضامين ومقتضيات توجيهية وتقويمية، ذات أبعاد حجاجية، كما أنه صيغة متعدية، تتعدى الموصوف وتتجاوز الوصف الظاهر إلى دلالات مضمرة، وأخرى ضمنية.

وبناء على ما سبق، فإن تنزّل الصيغ المتمثلة في الصيغ التقويمية الخلقية، والصيغ الدالة على الوصف في الخطاب، لا يخلو -كما رأينا- من طاقة حجاجية؛ فهو دليل اهتمام المتكلم بما يشاع في المقام التواصلي للمخاطب عن طريق الاختيار، الذي تتشكل من خلاله البنية الداخلية للعملية التواصلية -في علاقاتها بمقتضى الحال- وتتم عبره الفاعلية الحجاجية.

فهذه الصفات بفضل مالها من شحنات تقويمية -تقتضي الإيجاب أو السلب- جعلت الخطاب يفصح عن مكنوناته، فالحجاج عبر هذه الصيغ -التي توفرها حركة الكلمة- هو عملية لكشف جوهر الأشياء عن طريق وصفها، بصفات ينتقيها ويرتضيها المتكلم، ويتقبلها ويقتنع بها السامع.

والخلاصة أن العملية الأسلوبية، ينشأ عنها أنساق تلفظية وصفية، تخضع لضوابط التداول الحجاجي، الذي يُضمِّن النتائج عبر الوصف الدلالي الذي يلتقي فيه أطراف الخطاب. فهذه الأنساق لا تفصح عن حبكة حجاجية محددة في الخطاب فحسب، بل تُحيل إلى أقوال لم تكن حاضرة لفظاً في ثنايا الخطاب، كما أنها تفصح عن قضايا، وتثري الحقل الذي تُغمد فيه؛ فتحيل إلى حقول معرفية أخرى، تدركها النخب السياسية، في مقام سياسي محدد. ومن جهة أخرى، يمكن أن نعد العملية الأسلوبية وما ينتج عنها من طاقات تقويمية وتوجيهية أمر لا يخلو من جوانب فلسفية، تمكّننا من فهم العالم الرمزي في علاقاته بتمفصلات اللغة، وتفتح لنا الطريق لوضع قواعد جديدة، سلطانها العقل، ومدارها اللغة، وفضاؤها التفاعل والتداول والحركة.

الحواشي:

(١) انظر: عبدالرحمن الحصين، فيصل بن عبدالعزيز آل سعود وجهوده في القضايا العربية والإسلامية، ط١ (الرياض: مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ٢٠٠١م)، ص١١، ١٢، ١٣، ١٥، ١٦٣، ٢٤١، ٢٥١، ٢٦٨.

(٢) مختارات من الخطب الملكية، ط١ (الرياض: دارة الملك عبدالعزيز، ١٤١٩هـ)، ص٣٦٨.

(٣) السابق، ص٣٦٢.

(٤) مجلة المنهل، مارس، ١٩٧١م.

(٥) مختارات من الخطب الملكية، ص٤٢٢.

(٦) السابق، ص٣٦٩.

(٧) نفسه، ص٣١٦.

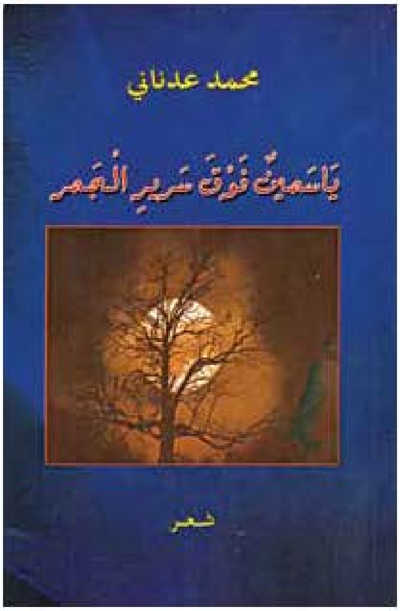
(٨) نفسه، ص٣٢٠.

(٩) نفسه، ص٣٠٩.

(١٠) نفسه، ص٣٠٨.

التناص الديني عند محمد عدناني في (ياسمين فوق سرير الجمر)

سعاد أشوخي - المغرب



إن أول ما نبحث عنه في قراءة أي عمل هو مواطن الجمال التي تجر القارئ إلى إتمامه، وتحقيق المتعة والفائدة المتوخاة منه عمومًا، وحين نكون أمام نص يحمل كل مقومات العمل الأدبي فإننا نسلم قطعًا بذلك. ولا يحدث هذا إلا إذا كان الكاتب أو الشاعر موسوعي الثقافة، متعدد المشارب، فيسبح بالقارئ في عوالم مختلفة.

ولعل التناص رافد مهم يُكسب العمل الأدبي قيمة إضافية، وهو ينم أيضًا عن قراءة الشاعر الواسعة. وقيمة التناص لا تقف عند العمل الأدبي وحده، ولا عند الشاعر فحسب، بل تتجاوزهما إلى القارئ الذي ينفتح من خلال التناص والتضمين على نصوص أخرى. هذا النص الجديد الذي تلاحمت فيه تجربة الشاعر مع تجربة شاعر آخر، أو شخصية تراثية أخرى. وهذا ما سنجده عند محمد عدناني[1] في (ياسمين فوق سرير الجمر).

إن ما دعاني إلى هذا الموضوع هو اطلاعي على كتاب (التناص ورحلة المعنى الثقافي في الغزل العذري) الصادر سنة ٢٠١٣م للكاتب نفسه، حيث جال بنا في عمق الشعر العربي القديم متتبعًا التناصات وامتدادات المعاني عند مجموعة من الشعراء، فبدا لي أيضًا أن أتتبع تناصات الكاتب والشاعر المغربي محمد عدناني في ديوانه الماتع (ياسمين فوق سرير الجمر).

يقع ديوان (ياسمين فوق سرير الجمر) الصادر عن دار القرويين بالبيضاء سنة ٢٠١٠م في ست عشرة قصيدة؛ تسبح بين الألم والتعلق بالأمل، افتتح بقصيدة رسالة إلى أمي وختم

بعريس الملاح.

لقد عمد محمد عدناني في بناء قصائده على التناص (l'intertexualité)، وهو ظاهرة قديمة من حيث الحدوث، وحديثة من حيث المسمى والاصطلاح(٢). والتناص كما هو معروف تفاعل وتداخل(٣) بين النصوص؛ يظهر أثر النص الأول (السابق) للقارئ في النص الجديد دون الإخلال ببناء النص ومقصدية الشاعر.

وتنوعت مصادر التناص وآلياته عند الشاعر في الديوان. فقد استقى تناصاته من القرآن والحديث والشعر وأمثال العرب.

فيما كانت الآليات متنوعة بين التوظيف اللفظي والتوظيف المعنوي. فاللفظي كان باستعمال ألفاظ، أو جمل، مقتبسة من نصوص دينية قرآنية وحديثية، أما المعنوي فهو حين ينزع الشاعر إلى معنى ما فيُلْبِسه تجربته وروحه الشعرية الجديدة. وقد اكتفت هذه الدراسة بتتبع التناص الديني في الديوان.

التناص الديني:

إن قراءة متمعنة لقصائد محمد عدناني في ديوانه (ياسمين فوق سرير الجمر) تجعلك تلاحظ البعد الديني، والروح الإيمانية التي تكسو قصائده، وهذا ليس بغريب عن شاعر أحب الكلمة العذبة، فجاراها في رقيها حين نهل من المنبع القرآني؛ عبارات وألفاظًا ومعاني صبغت نصه بصور واستعارات بلاغية رائعة. كما عبَّ من الحديث النبوي ما يكفي لنعرف أن الوازع الديني حاضر بقوة عند الشاعر. ومن بين هذه التناصات ما يلي:

في قصيدة (رسالة إلى أمي) يقول الشاعر:

«في اليسرى
نامت الإبرة
نومة قلب يمتص
من زجاجة صفراء
صحوه
ماؤها يقطر
لا باردًا ولا زلالا
يسرح بين الرميم
لا لذة للشاربين فيه»(٤).

الشاعر هنا أخذ من قوله تعالى: ﴿وَأَنْهَارٌ مِّنْ خَمْرٍ لَّذَّةٍ لِّلشَّارِبِينَ﴾(٥)، وقوله أيضًا: ﴿بَيْضَاءَ لَذَّةٍ لِّلشَّارِبِينَ﴾(٦).

ومحط التناص هو «لذة للشاربين»، غير أن الشاعر بنى هذا التناص على ضد المعنى، فإذا

كانت الخمر التي ذكرت في الآيتين يلتذُّ بها الشاربون، فإن ماء الزجاجة الصفراء وهو يقطر في الوريد «لا لذة للشاربين فيه، بل فيه الشقوة»، وهو تعبير عن ألم يمر به الشاعر وكرهه لهذا الدواء الذي بات يمثل له الشقاء. فإذا أراد المستلذ بهذه الخمرة أن يستزيد فالشاعر ها هنا لم يجد في زجاجته أي لذة فعبَّر عن ذلك بعكس المعنى في الآية القرآنية.

في القصيدة نفسها نجد الشاعر يستقي من المعين القرآني عبارة أخرى حين قال:

«والآن محمولًا في سيارة

من زجاجها تشخص العين

في الذكرى»[٧].

ونجد هذه الصورة في قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ الْأَبْصَارُ﴾ [٨].

فشخصَ البصرُ بمعنى اتسع دون أن يطرف، وفي الآية تشخص الأبصار وترفع فلا تغمض من هول ما ترى يوم القيامة، فكذلك يمثل الشاعر حالة المريض وهو محمول في سيارة تعبر شوارعَ ألِفها فشخصت عينه في الذكرى تسترجع حكايات الأمكنة، لكن دون أن يرف لها طرف؛ استسلامًا للذكريات، وما تحمله اللحظة من أفكار.

ويأخذ الشاعر مرة أخرى هذا المعنى -تشخص الأبصار- في قصيدة (براق الشوق) حين قال:

"ها أنا وحدي

يقرع بابي طارق الشك

أترى تصفو لك

وتشخص عيني في مرقدي

تطارد صورَك..."[٩].

يصف الشاعر هنا أيضًا حالة من تشخص عينه، لكن هذه العين هنا تملؤها الحيرة والشك. فتشخص في المرقد أي المآل، ما آل إليه المريض من مفارقة الناس ووحشة المرض يأتي الشك بأسئلته: أتصفو لك؟ سؤال عن الحبيبة أما زالت على الذكرى؟! ما جعل الشاعر يرجع القهقرى فتشخص عينه في مرقده. فإذا كان الأول هو حنين واستسلامٌ صحِب فُجاءة الموقف، فالثاني ضعف وخوف من موقف الحبيبة...

وتبقى الصورة المشتركة هي كمال التنبه لما تحمله اللحظة من مواقف، سواء آنية لحظية، أو مضت في الذكرى.

ونمضي مع صفحات الديوان لنقف عند قوله:

«الإبره

تستريح في اليسرى

والليل

لباس الأرواح للأرواح»[10].

وفي هذا المقطع من القصيدة ضمَّن الشاعر آيتين قرآنيتين هما قوله تعالى: ﴿وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ لِبَاسًا﴾[11]، وقوله أيضًا: ﴿هُنَّ لِبَاسٌ لَّكُمْ وَأَنتُمْ لِبَاسٌ لَّهُنَّ﴾[12]؛ فجعل الصورتين صورة واحدة حين ربط بين صورة «الليل لباسًا» و«هن لباس لكم وأنتم لباس لهن» حين حال على المعنيين في قوله «الليل لباس الأرواح للأرواح» والجامع المقصود منها هو الهدوء والطمأنية والسكينة والاستقرار. وإن كانت طمأنينة حينيَّة فقط، طمأنينة تتغير بتقلب الشاعر بين لحظات الوجع والرضا به، هذه التيمة التي عبَّر عنها في قصيدته التي تحمل عنوان (الألم والرضا).

في قصيدة (الألم والرضا) يقول الشاعر:

«أصحو هشيمًا تذروه الظنون

مثلما تعبث الريح

بالرماد».

......

«أحلامي بالشفاء

تذروها عاصف في البيداء»[13].

والمقطعان يمثلان تناصًا مع قوله تعالى: ﴿فَأَصْبَحَ هَشِيمًا تَذْرُوهُ الرِّيَاحُ﴾[14].

في المقطع الأول وظف الشاعر الجملة القرآنية «هشيمًا تذروه» حين صوَّر نفسه كالهشيم تعبث به الظنون، والهشيم ما جفَّ من النبات والشجر، وفي المقطع الثاني جعل أحلامه بالشفاء وبُعد تحققها كشيء تذروه ريح عاصف يصعب تجميعه، وقد وظَّف اللفظ القرآني أيضًا «تذروه» فأكسب الصورة معنى يزيد بيانًا وجمالًا بألفاظ ومعانٍ قرآنية.

في القصيدة أيضًا:

«إلهي!

أنت المرتجى

ما خابت يدا سائل

رفعت إلى العلا»[15].

وهذا المقطع إحالة على قوله تعالى: ﴿ادْعُونِي أَسْتَجِبْ لَكُمْ﴾[16]، فاعتراف الشاعر وإيمانه بهذه الحقيقة تُرجمت في تطويعه للمعنى والوعد الرباني في قالبه الشعري وأسلوبه الخاص.

ويحضر الأسلوب القرآني أيضًا في قوله:

«الليل والسهاد دائي

لكني بدعائك، ربي،

سأشفى»[17].

مع قوله تعالى في سورة مريم: ﴿وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا﴾[18]، ويقول المفسرون في تفسير الآية: أي لم تكن تخيب دعائي إذا دعوتك؛ أي إنك عوَّدتني الإجابة فيما مضى. فكما سبق اليقين عند نبي الله زكريا -عليه السلام- بالاستجابة؛ شاعرنا يُوقن بالاستجابة، بل اعتبر الأمر تحصيل حاصل (بدعائك = سأشفى)، فقد سبق الوعد: ادعوني أستجب لكم.

في قصيدة (ياسمين فوق سرير الجمر) يقول:

«وأُفيق

فإذا الليل أقطف

وإذا أحزاني تسَّاقط فرادى»[19].

وهنا تناص مع اللفظ القرآني: ﴿تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا﴾[20] أو ﴿تَسَّاقط﴾ بتضعيف السين حسب قراءة ابن كثير وعاصم ونافع.

والشاعر هنا وظَّف هذا اللفظ القرآني تسَّاقط بما ينسجم مع تجربته. وجاء على وزن تفاعل الذي يفيد التتابع والتنامي، وأبدل الرطب بالأحزان، فكما تتساقط الرطب حين تَيْنَعُ تَبَعًا، تساقطت الأحزان على الشاعر ساعة الليل. هذا الأخير الذي لا يشكل فضاء رومانسيًّا كما عند باقي الشعراء، بل هو ليل كئيب طويل أثقل الشاعر بالأحزان والهموم.

وفي قصيدة (ثريد ومقصلة):

«أيتها النفس المساقة!

رفضك همتك

وروضتك مقصلة»[21].

وهنا نجد تناص نداء النفس مع قوله تعالى: ﴿يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ × ارْجِعِي إِلَى رَبِّكِ رَاضِيَةً مَرْضِيَّةً﴾[22]، فإذا كانت النفس المخاطبة في النص القرآني نفسًا مطمئنة عرفت قرارها وخلاصها فاطمأنت. فإن النفس التي يخاطب الشاعر لم تعرف خلاصها بعد، بل ما زالت مساقة مقيَّدة، وهو خطاب لوم وعتاب لهذا الضمير العربي الذي يُقاد ولا يقود، وهو ما ستفسره تتمة القصيدة.

في قصيدة (من وحي الليل):

«حطام أنا

وبقايا إنسان

يغمض الجفن

لينسى

ليذَّكر

ليشقى»[٢٣].

وهنا تناص للفظتين قرآنيتين في سورة الأعلى: ﴿سَيَذَّكَّرُ مَنْ يَخْشَى × وَيَتَجَنَّبُهَا الْأَشْقَى﴾[٢٤]، والشاعر اقتطع من الآيتين (يذكر ويشقى) ليُلْبسَهما لبوسًا شعريًّا ينسجم مع غرضه في التعبير عن صورة هذا الإنسان الذي يغمض الجفن لينسى لكنه يتذكر ويشقى.

في القصيدة نفسها نقف عند الشاعر على تناص آخر حين قارن بين قلب العاشق ومحبوبته؛ مستفيدًا من قوله تعالى في سورة هود: ﴿هَلْ يَسْتَوِيَانِ مَثَلًا﴾[٢٥] وهو تناص تركيبي أخذ فيه الشاعر كامل التركيب الاستفهامي حين تساءل: هل يستويان؟

«قلبي... قلبك!

هل يستويان؟»[٢٦].

وبعد هذا الاستفهام سنلاحظ أثر الأسلوب القرآني أيضًا حين بدأ الشاعر في عرض المقارنة بين قلب العاشق وقلب المحبوبة:

«ذاك من ثلج

وهذا من نار»[٢٧].

وتظهر هذه الضدية في قوله تعالى: ﴿وَهُوَ الَّذِي مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ هذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ وَهذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ﴾[٢٨]، فهو عقد مقارنة متوسلًا بظاهرة المقابلة كما في الآية، حيث استعمل فيها اسم الإشارة، وقابل العبارة بضدها.

في قصيدة (سداسية العشق والدموع) يستدعي الشاعر النص الديني المتمثل في الآية: ﴿وَغَرَّتْكُمُ الْأَمَانِيُّ حَتَّى جَاءَ أَمْرُ اللهِ﴾[٢٩] حين قال:

«حسب الليالي

أن غررتني بالأماني»[٣٠].

فقد وقع التناص في غرتكم الأماني، وهنا نجد الشاعر قد حوَّل في البنية التركيبية للتعبير القرآني؛ لتنسجم الألفاظ وتنصهر في القالب الشعري الجديد الذي أراده. وهو موقف يعبر فيه الشاعر عن حالة ضعف، لكن ما انفك أن انتقل إلى موقف القوة والانشراح حين قال:

«فدعوني أزور قبور أجدادي

لعلي بين صمت القبور

يطلق لساني

فيطمئن قلبي وأقرأُ قرآني»[٣١].

وفي هذا السطر الأخير، يحضر معنى قرآني آخر استلهمه الشاعر من قوله تعالى: ﴿أَمَّا مَنْ أُوتِيَ كِتَابَهُ بِيَمِينِهِ فَيَقُولُ هَاؤُمُ اقْرَءُوا كِتَابِيَهْ﴾(٣٢)، فإذا عبَّر النص القرآني عن فرحة الأتقياء بحمل كتبهم بأيمانهم وعرضها للقراءة علمًا منهم بما فيها، فشاعرنا أيضًا يتمنى أن يطمئن قلبه وينشرح لسانه ويقرأ قرآنه.

وفي هذا المقطع نلمح أيضًا قوله تعالى: ﴿قَالَ رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي × وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي × وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِّن لِّسَانِي × يَفْقَهُوا قَوْلِي﴾(٣٣)، وإن لم تأت التراكيب بأسلوب الدعاء فقد جاء بها الشاعر في أسلوب التمني، بتمني حصول النتائج المترتبة على الدعاء؛ فبانشراح الصدر يطمئن القلب، وبحل عقدة اللسان ينطلق اللسان، وإذا تحققت هذه المقدمات تحققت النتيجة المهمة: قُرئ القرآن وفُقه القول.

في القصيدة نفسها يقف الشاعر في كلمة طويلة موجهة للوطن عند تركيب قرآني يمثل خلاصة كلام عميق جدًّا حين قال:

«منبطحًا يا وطني

ترثي أفول الرجال

تشكو عجزَ ذوات الحجال

يلوذون بك وبهن تلوذ

ضعف الطالب والمطلوب»(٣٤).

وهذا اقتباس صريح للآية: ﴿ضَعُفَ الطَّالِبُ وَالْمَطْلُوبُ﴾(٣٥) من سورة الحج، وقد استثمر الشاعر الآية للتأكيد على ما قاله في السطور قبله.

فلاذ بشيء تعني احتمى ولجأ إليه. فإذا كان الوطن ضعيفًا -أفل رجاله حماة الوطن وسنده- كيف سيلوذ إلى القوارير ذوات الحجال، وهن أحوج إليه. ولمزيد من التأكيد على الأمر قال: ضعف الطالب والمطلوب؛ دلالة على ضعف الطرفين.

أيضًا يقول:

«من هنالك انبعثُ

شقيًّا»(٣٦).

وهذا تناص مع اللفظ والأسلوب القرآني في الآية: ﴿وَبَرًّا بِوَالِدَتِي وَلَمْ يَجْعَلْنِي جَبَّارًا شَقِيًّا وَالسَّلَامُ عَلَيَّ يَوْمَ وُلِدتُّ وَيَوْمَ أَمُوتُ وَيَوْمَ أُبْعَثُ حَيًّا﴾(٣٧) ويظهر الملمح الديني في كلام الشاعر الذي استفاد من ظاهرة التقديم والتأخير في تحريك الألفاظ ليحصل على المعنى المقصود بألفاظ قرآنية جزلة.

في قصيدة (اشتياق) يقف الشاعر في المقطعين التاليين عند قوله تعالى: ﴿فَلَا تَذْهَبْ نَفْسُكَ عَلَيْهِمْ حَسَرَاتٍ﴾(٣٨) حين قال:

«أرمي الطرف الحسير
فلا أراك
فتذهب نفسي عليكِ
حسرات»[٣٩].
وفي قوله:
«من خلف الشرفات
أموت عرقًا بعرق
وتذهب نفسي عليكِ
وعلى نفسي
حسرات»[٤٠].

فالمقطعان تناص تركيبي مع الآية القرآنية، غير أن الشاعر نقل المعنى من النهي إلى إثبات الوقوع في المنهي. والتعبير بهذا اللفظ «حسرات» منسجم جدًّا مع السياق الشعري والوظيفة التعبيرية التي رسمها الشاعر لقصيدته؛ وهي الحزن والألم.

في قصيدة (ومضات) نجد الشاعر يأخذ اسم السورة القرآنية «سورة الفلق» يمنحها تشكيلًا شعريًّا طبع قصيدته بالبعد العقائدي والاعتقادي لهذه السورة.

«سينتشي بجرحك الشامتون
حين تغرق
فتموتُ...، ولا تموتُ
ويرثونك بسورة الفلق»[٤١].

إن النفوس تتسلط على بعضها بالشرور والحقد والحسد، والفرحُ بمصائب الآخرين أكبر شر، ومرض نفسي قد يصيب القلوب. والشاعر إذ يخاطب نفسه، واصفًا تجربته في هذا الشأن، وكيف سيفرح الشامتون بأي شيء سيئ قد يصيبه؛ سنجده يستحضر أهمية سورة الفلق في رد الشرور، وهذا مبعثه إيمانه بأثر المعوذتين في إشاعة الإطمئنان في النفوس. لكنه لم يستعمل الفعل «يرقونك» بل استعمل الفعل المضارع «يرثونك» لمناسبة الصورة البلاغية التي وظف فيها (الطباق) تموت ولا تموت؛ أي تأرجحه بين الموت واللاموت.

في القصيدة نفسها نلمح المرجعية الدينية للشاعر في قوله:

«كما تَرَيْن الأمطارَ
فكذاك دمعي هابطًا مذرارًا
سُقيتِه إن جفَّت أرضُك

لتُغيثي نرجسًا ونوّارًا»[42].

هنا نجد أن الشاعر حقق الصورة البلاغية التي أراد انطلاقًا من التشبيه والمقارنة بين هبوط المطر وذرف الدموع، وقد زاد من جمالية المعنى حين صاغ العبارة بلفظ قرآني من قوله تعالى: ﴿يُرْسِلِ السَّمَاءَ عَلَيْكُم مِّدْرَارًا﴾[43] فأخذ (مدرارًا) التي جاءت في الآية صفة للسماء، وجعلها الشاعر صفة لدموعه التي لم تتوقف. وكما تبعث الأمطارُ الحياةَ على الأرض، ستكون دموع الشاعر أيضًا سببًا في الحياة.

بهذه الصورة تجاوز الشاعر البعد النفسي للبكاء إلى بُعد جمالي أكبر يعبر به عن حبه الكبير «أذوب صبابة»[44]، وما يمكن أن يفعله من أجل محبوبته.

وكان من الآليات التي اعتمد الشاعر في التناص الديني أيضًا اعتماده على القصص القرآنية التي أسقط تجربته عليها، ونقلها إلى القارئ في قالب شعري رصين، وهي قصص تغني النص من حيث الصور والدلالات، وتناسب دلالة ومقصدية الشاعر، كما تمنح النص قوة وانسجامًا، خصوصًا إذا جاءت القصة متلاحمة تعكس إحساس الشاعر بشكل عميق.

في قصيدة (ثريد ومقصلة) في قوله:

«يا صاحب العيد!

لمع حذاءك وانتعل

دمي

اشحذ سكينك واجر إلى

الأبكم

لا تذّخره

فلا نبوءة بعد اليوم

تأتي!

انحره والتحف شهوتك»[45].

في هذا المقطع تجد القارئ يستدعي قصة نبي الله إبراهيم -عليه السلام- مع ولده إسماعيل حين رأى أنه يذبحه لتأتي المعجزة الربانية التي تفدي إسماعيل -عليه السلام. والشاعر في هذا النص يضمن هذه القصة الواردة في قوله تعالى: ﴿فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بُنَيَّ إِنِّي أَرَى فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانظُرْ مَاذَا تَرَى قَالَ يَا أَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ سَتَجِدُنِي إِن شَاءَ اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِينَ﴾[46]، غير أن الشاعر يأخذ هذا القالب القصصي والقرائن اللفظية الدالة عليها ويُلبسها مضامين شعرية تتماشى وفق تصوره للقصيدة. فإذا كانت الرؤيا بذبح إبراهيمَ ولدهُ -عليهما السلام- ابتلاء من الله؛ فرضت عليهما الامتثال لأمره، والاستسلام لقضائه وقدره؛ إيمانًا منهما بفرجه ورحمته -تعالى- فإن الشاعر يدفع بذبيحه الأبكم -الإنسان العربي وهو ما ستكشف عنه تتمة القصيدة (- إلى السكين، فقد مر زمن النبوءات - وكأنه يقول لهذا العربي

البئيس ليس هناك من يفديك وأنت لم تسجل موقفًا يشفع لك- فلا تذخروه.

ثم يحيلنا مرة أخرى على قصة أيوب -عليه السلام- في قصيدة (براق الشوق) يقول:

«أصلي فأضرع لأنساكِ

ضراعة أيوب حاق به

ألم الهلاك

لكن الحب يكذّب

الدعوات»[٤٧].

ليس أمرًا عبثيًّا أن يستحضر الشاعر قصة نبي الله أيوب -عليه السلام- خصوصًا أن القصة ترمز إلى الصبر والرضى بالابتلاء. فما علاقة القصة بما يقول الشاعر؟ إن الشاعر يريد أن يعبر عن حجم الألم الذي يقاصيه جراء الشوق، «فإذا كان الرجل يبتلى على قدر دينه فإن كان في دينه صلابة زيد في بلائه» فشاعرنا كانت محنته شوقه لمحبوبته، وحتى يتخلص منه تَضرَّع -كما أيوب عليه السلام- حين اشتد به الشوق لينسى محبوبته؛ ولأنه صادق صلب في هذا الحب كُذِّبت كل الدعوات.

في قصيدة (إهداء) يستدعي الشاعر رمزًا دينيًّا مقدسًا -وهو جبريل عليه السلام- حين قال:

«فيا نبع قلبي ماذا أعطيك؟

وأنتِ تهبطينَ على روحي

كسلامة جبريل»[٤٨].

هنا يخاطب محبوبته ويشبه لحظة دنوها منه بهذا الرمز الديني «جبريل» الذي هبط يحمل رسالة السلام. هذا التناص الذي يهدف الشاعر من خلاله إلى تنويع الأبعاد الدلالية للقصيدة وتكثيفها.

في قصيدة (سداسية العشق والدموع) نجد الشاعر يكرر النص الحديثي (جف القلم بما أنت لاقٍ، فاختص على ذلك أو ذر)[٤٩] في قوله:

«دعني فالأحياء، من الجبن، قالوا:

لا للشهادة

لا للدم الرقراق

فقد جف القلم بما أنت لاقي»[٥٠].

وقد استفاد من البلاغة الإخبارية المختصرة للنص الحديثي، فانسجم النص المقتبس مع النص الشعري حتى شكل له صورة دقيقة حسن الوقوف عليها في هذا المقطع من القصيدة.

ختامًا، إن التناص محرك قوي لدلالات النصوص، وقد استدعى الشاعر النص الديني بشكل كبير في ديوانه، وقد كشف هذا عن:

حضور البعد الديني عند الشاعر في ديوانه فكان مُفتتح تناصاته بشكل عام من القرآن الكريم (ص٩).

وعي الشاعر بتأثير القصة القرآنية على المتلقين باعتبارها تحمل تجربة إنسانية انطلقت من الخطاب المقدس (القرآن الكريم) وتجاوزت كونها متنًا حكائيًا مقدسًا.

تمكّن الشاعر من توظيف هذه النصوص/التناص وإعادة صياغتها -بناءً وتركيبًا- وفق علاقات تسوغها في النص الجديد.

تميُّز الشاعر بحسن اختيار نماذج القصص القرآنية التي تناسب وتنسجم مع تجربته الشعرية، فلم يُطل في سرد التفاصيل، بل اكتفى بما ينقل المتلقي إلى التخييل، مع الارتقاء بالصورة التي يحيل عليها النص.

تعدُّد آليات التناص عند الشاعر بين المفردة، والتركيب، والإحالة أو الإشارة، وكلها تسعى إلى تعميق دلالات النصوص، وطبعها ببعد جمالي، سواء على مستوى المعنى أو البناء العام للقصائد.

اختيار الشاعر لتقنية التناص منحت النصوص الشعرية خاصية الحركية التي تنقل القارئ -أو المتلقي- بين ذاكرتين للنص؛ ذاكرة النص المنتج (من ألفه إلى يائه)، وذاكرة النص الذي تعرَّض للتضمين (التناص)، وهذا يمنح النص خاصية ثانية وهي الانفتاح على قراءات متعددة.

ارتباط النصوص الشعرية بعضها ببعض في سيرورة دلالية كشفت عنه التناصات التي تكررت على مستوى الديوان.

الحواشي:

(١) هو الدكتور محمد عدناني؛ شاعر وكاتب وباحث أكاديمي مغربي. صدر له: متع بالمجان (محكيات)، تكامل القصيد والخبر في قصيدة (بانت سعاد)، التناص ورحلة المعنى الثقافي في الغزل العذري، وأعمال أخرى.

(٢) ذلك أن التناص عرف في النصوص التراثية القديمة بمسميات عديدة جدًا، وكان موقف النقاد القدامى منه مختلفًا بين مرحب ورافض لهذه الظاهرة؛ فاعتبر من السرقات الشعرية، ومن باب وقوع الحافر على الحافر، ومن باب المعاني المشتركة... وقد تجوّز هذا المفهوم اليوم إلى اعتبار التناص تقنية لتفاعل النصوص، وتوليد بعضها من بعض. أما إطلاقه كمصطلح حديث «تناص» فهو من وضع الناقدة (جوليا كريستفا) سنة ١٩٦٦م.

(٣) انظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ط٢ (الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧م)، ص١١٩ وما بعدها.

(٤) محمد عدناني: ياسمين فوق سرير الجمر (ديوان)، ط١ (الدار البيضاء: دار القرويين، ٢٠١٠م)، ص٩.

(٥) سورة محمد، الآية (١٥).

(٦) سورة الصافات، الآية (٤٦).

(٧) ياسمين فوق سرير الجمر (الديوان)، ص١٠.

(٨) سورة إبراهيم، الآية (٤٢).

(٩) ياسمين فوق سرير الجمر (الديوان)، ص٦٣.

(١٠) السابق، ص١٢.

(١١) سورة النبأ، الآية (١٠).

(١٢) سورة البقرة، الآية (١٨٧).

(١٣) ياسمين فوق سرير الجمر (الديوان)، ص٢٠.

(١٤) سورة الكهف، الآية (٤٥).

(١٥) ياسمين فوق سرير الجمر (الديوان)، ص٢١.

(١٦) سورة غافر، الآية (٦٠).

(١٧) ياسمين فوق سرير الجمر (الديوان)، ص٢٢.

(١٨) سورة مريم، الآية (٤).

(١٩) ياسمين فوق سرير الجمر (الديوان)، ص٢٥.

(٢٠) سورة مريم، الآية (٢٥).

(٢١) ياسمين فوق سرير الجمر (الديوان)، ص٣٤.

(٢٢) سورة الفجر، الآيتان (٢٧) و(٢٨).

(٢٣) ياسمين فوق سرير الجمر (الديوان)، ص٤٢.

(٢٤) سورة الأعلى، الآيتان (١٠) و(١١).

(٢٥) سورة هود، الآية (٢٤).

(٢٦) ياسمين فوق سرير الجمر (الديوان)، ص٤٣.

(٢٧) السابق، الصفحة نفسها.

(٢٨) سورة الفرقان، الآية (٥٣).

(٢٩) سورة الحديد، الآية (٤).

(٣٠) ياسمين فوق سرير الجمر (الديوان)، ص٦٧.

(٣١) السابق، ص٦٨.

(٣٢) سورة الحاقة، الآية (١٩).

(٣٣) سورة طه، الآيات (٢٥) و(٢٦) و(٢٧) و(٢٨).

(٣٤) ياسمين فوق سرير الجمر (الديوان)، ص٧٠.

(٣٥) سورة الحج، الآية (٧٣).

(٣٦) ياسمين فوق سرير الجمر (الديوان)، ص٧٢.

(٣٧) سورة مريم، الآيتان (٣٢) و(٣٣).

(٣٨) سورة فاطر، الآية (٧).

(٣٩) ياسمين فوق سرير الجمر (الديوان)، ص٧٦.

(٤٠) السابق، ص٨١.

(٤١) نفسه، ص٩٦.

(٤٢) نفسه، الصفحة نفسها.

(٤٣) سورة نوح، الآية (١١).

(٤٤) ياسمين فوق سرير الجمر (الديوان)، ص٩٦.

(٤٥) السابق، ص٣٢.

(٤٦) سورة الصفات، الآية (١٠٢).

(٤٧) ياسمين فوق سرير الجمر (الديوان)، ص٦٢.

(٤٨) السابق، ص٨٩.

(٤٩) محمد بن إسماعيل البخاري: الجامع المسند الصحيح المختصر من أُمور رسول الله صلى الله عليه وسلّم وسننه وأيامه (صحيح البخاري)، ط١ (بيروت، دمشق: دار ابن كثير، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م)، كتاب النكاح، باب التبتل والخصاء، الحديث رقم (٥٠٧٥).

(٥٠) ياسمين فوق سرير الجمر (الديوان)، ص٦٨.

قراءة تناصيَّة

في ديوان (صوت برائحة الطين) للشاعر سعود اليوسف

إبراهيم بن سعد الحقيل - السعودية

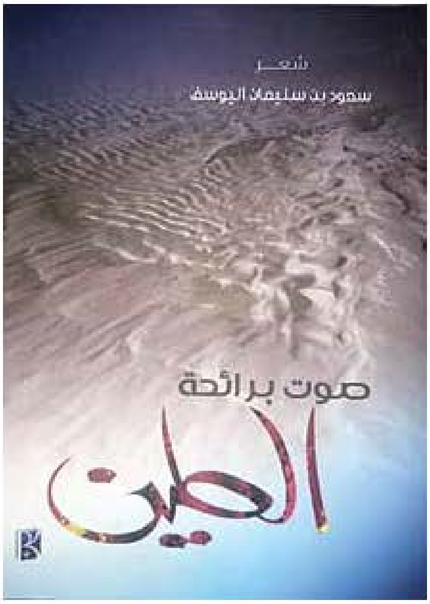
إن فهم كل نص شعري لا يتحقق إلا بعد فهم النصوص التي تسكنه، التي امتصها خلال رحلته الإبداعية، ليصبح مسكوناً بنصوص أعاد الشاعر نسجها وخلقها في قالب جديد، متوسلا بثرائه المعرفي، الكامن في الوعي واللاوعي، مستنداً في ذلك الإبداع على قريحته الشعرية، وقدرته على النسج.

إن التحليل التَّناصي يتطلب تفكيك تلك النصوص المُمْتَصة والقابعة داخل النص، انطلاقاً من نظرة نظرية التَّناص لكل نص أن قَدَرَ كل نص التَّناص مع نصوص سابقة[1]، فهي ترى التَّناص ضربة لازب، وأمراً حتميًّا لكل نص أصبح واقعاً ملموساً بين أيدي القراء.

إن التَّناص يبدو بسيطاً في مظهره، لكنه عميق في مخبره، فقد يظهر التَّناص الساذج وقد ملأ نصًّا شعريًّا، لكنه لا يقدم قراءة جديدة للنص القديم، ولا يزيد النص الجديد عمقاً وثراء، فهو لا يعدو أن يكون زخرفة وتزويقاً، يلجأ إليه الشاعر عندما تتلاشى موهبته في أتون هذا المحيط العظيم (التَّناص).

والشاعر الدكتور سعود اليوسف، قبل أن يكون شاعراً، هو قارئ نهم، وناقد منقر، ثم هو شاعر مجيد، تتجلى لديه القدرة على الاستفادة من التراث وتطويعه لخدمة نصوصه، ويظهر هذا جليًّا في ديوانه (صوت برائحة الطين)[2]، الذي يتناول هذا البحث أنموذجاً من قصائده في قراءة تناصية، نتبين منها قدرته على التفاعلية مع التراث، والطبع المواتي له لامتصاص النصوص التراثية، وتوظيف الرموز التاريخية، وتطويع كل ذلك لخدمة النص المنبعث في معادلة إبداعية.

إن هذا البحث عندما يقدم على قراءة تناصية لشعر سعود اليوسف، فإنه يرمي من وراء ذلك إلى عدة أهدف، من أهمها:



أولاً- ربط الشعراء المعاصرين بالتراث العربي، الذي هو العمق الذي ينهل منه المبدع، ويعود إليه في إبداعه.

ثانياً- وضع الشعراء المعاصرين بمختلف مشاربهم وتوجهاتهم تحت مجهر الدرس النقدي، والتبشير بنتاجهم الإبداعي، بدلاً من اجترار أسماء، كان شعرها مجالاً للدرس النقدي كثيراً.

ثالثاً- إعادة قراءة التراث العربي من خلال التناول التّناصي في الإبداع المعاصر.

رابعاً- تطبيق النظريات النقدية الحديثة على الشعر العربي، لنخرج من دائرة التنظير إلى دائرة التطبيق.

التّناص:

التّناص في اللغة من نصّ، ونَصَصْتُ الحديث إلى فلان نَصّاً، أي: رَفَعْته[٣]، قال أبو عبيد: "نص كل شيء منتهاه، ومبلغ أقصاه"[٤]، وقال الجوهري: «ونَصَصْتُ الرجلَ، إذا استقصيت مسألته عن الشيء حتى تستخرج ما عنده"[٥]، وقال ابن دريد: "تناصى الرجلان، إذا أخذ كل واحد منهما بناصية صاحبه»[٦]، أي: يأخذ كل واحد مقدمة شعر الآخر، فيشتبكان بشدة. وهو مشتق من المصدر (نص) فكأنه يعني الاستمرارية الزمانية بين الماضي المتمثل في صورة المصدر والنص الحاضر، مخبراً عن تناص اثنين أو أكثر، فهو يعني المشابكة والاتصال. وهو معنى ورد في المعاجم العربية -كما سبق- لكنه لا يدل على معنى معنوي، وإنما على معانٍ مادية، محسوسة، فهو مصطلح أصيل، صحيح من الناحية اللغوية، لكنه بخلاف تلك المعاني.

أما التّناص بمفهومه الحديث، فقد عرفّته (جوليا كرستيفا) بأنه: "بأنه التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى، وكل نص هو امتصاص لنص آخر أو تحويل عنه"[٧]. ويعرف (رولان بارت) التّناص بأنه: "تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نصٍّ يعتبر مركزاً، وفي النهاية تتحد معه، فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة"[٨]. وعرف (جيرار جينت) التّناصبأنه "علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية، وهي في أغلب

الأحيان الحضور الفعلي في نص آخر"[9].

ولما وفد التَّناص إلى عالمنا العربي، تلقفه النقاد فلم يجاوزوا في تعريفهم له نقاد الغرب، ومن هؤلاء الناقد محمد مفتاح الذي عرّف التَّناص بقوله:«إنه فسيفساء من نصوص أخرى، أدمجت فيه بتقنيات مختلفة ممتص لها، يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده، محولاً لها بتَمْطِيطِها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها»[10]. وقد أعطى تعريف رجاء عيد مساحة للقارئ غابت عن التعريفات السابقة، يقول: "التَّناص حضور نستشفه بواسطة خبرة عميقة بالنصوص الأدبية، وهذا الحضور النصي يحتاج إلى فراسة تتبّع، وإلى بصيرة وتبصّر؛ فقد تندمج البنيات المتناصة في بنية النص كإحدى مكوناته، لا يدركها سوى القارئ المنفتح في قراءاته على نصوص متعدّدة"[11].

النص الأول - تهميشات على المعلقات ص٢٩-٣٢:

إن الشاعر قد اتخذ من العتبة تناصًّا تراثيًّا؛ وهو ما يسمى (التوازي النصي)[12] أو (الملحق النصي)[13]، حيث تناص في هذا العنوان (العتبة) مع تسمية تلك المجموعة الفريدة الخالدة من الشعر العربي بالمعلقات. وهذا التَّناص تناص موجه؛ لأنه كامن في عتبة النص، فهو يوجه المتلقي إلى قراءة موجهة لمتن النص.

إن هذا التَّناص يحمل في داخله حركة إعادة قراءة للمعلقات من خلال تجربة ذاتية للشاعر، وعلى ضوء الأحداث التي تحيط به، وتستحث هاجسه على الإبداع، من خلال اختيار ذلك العنوان (العتبة)، الذي يتناص معها في الأثر الكبير، والبقاء المستمر، كما أنه يشير إلى أنه سيتناص معها في مجملها المضموني وليس في جزئياتها؛ ذلك أن لكل معلقة اتجاهاً دلاليًّا إجماليًّا.

معلقة عمرو بن كلثوم :

بدأ الشاعر بهذه المعلقة؛ لما تحمله من ثورة عارمة على ذلك الحاكم الذي تجاوز حدوده من منظور ابن كلثوم، فأطلقت بركاناً شعريًّا، لا زال يُتغَنَّى به حتى وقتنا هذا. إن الشاعر تناص مع هذه المعلقة في مضمونها العام وليس في مضامينها الداخلية، فهو يتساءل:

ألا أستحق على الجرح شكرا
لقد كنتُ أقصد حين جرحتُكَ
أن تتَعلَّمَ كيف تُضمِّدُ جُرحا
وتحنُو..

فقُل لي: شُكرا..

إن الشاعر يتناص في موقفه مع المخاطب بما فعله عمرو بن كلثوم مع عمرو بن هند، عندما أطار رأسه بسبب هفوة من الملك وأمه، وها نذا أجرحك جرحاً، كنت تستحق عليه الموت، ولكن جرحي كان يسيراً ومقصوداً، لكي تتعلم كيف تضمد جراح غيرك عندما تحس بنفس الألم، كما صنع ابن كلثوم مع ابن هند، عندما جعل تضميد ما لحقه من جراح في كرامته جرحاً لا يبرأ منه عنق ابن هند.

معلقة الحارث بن حِلِّزَة:

تناص الشاعر أولاً مع نتيجة هذه القصيدة، التي جعلت الظفر من نصيب الحارث ابن حِلِّزة، وكان الملك قد أمر بوضع ستر بينه وبين الشاعر؛ لوضح في جلد الحارث بن حلزة، فكان الملك يأمر بطرح ستر مع كل إعجاب بالقصيدة حتى طرح جميع الأستار وكانت سبعة ، ثم أدناه منه وأقعده بجواره(١٤)؛ والنُّجح كان خاتمة مطوَّلة الحارث، فالشاعر هنا يتناص مع نتيجة المعلقة قائلاً: وكذلك أنا نهايتي النُّجح.

كما يُفصحُ النص عن تناص آخر ، نجده في قصة سلم الخاسر(١٥)، الذي باع مصحفاً، واشترى به طنبوراً، فسمي بالخاسر(١٦):

يا صديقي

لستُ بالخاسرِ إمَّا

بعتُ يوماً

ألف صحراءَ بزهرةْ

فإن كان سلم الخاسر باع مصحفه وسمي خاسراً فأنا بعت الصحاري، لماذا؟ لأشتري زهرة واحدة، تعطر أنفاسي، وتسعدني، فكما حاز الحارث النهاية السعيدة ومال سلم الخاسر إلى هواه فاشترى طنبوراً بمصحف، فأصبح به سعيداً، فأنا قد حزت النهاية السعيدة بغير خسران؛ ذلك أن الصحاري لا تعدل عندي هذا الصديق الذي هو زهرة حياتي، فماذا تفيدني ألف صحراء بدون هذه الزهرة، رغم ما فيها من الزهور الأخرى، لكنها لا تروق لي.

معلقة طرفة بن العبد:

مما وسم معلقة طرفة تلك النظرة الوجودية للحياة، التي دعا فيها طرفة كل الشهوات أن تحضر، مستعرضا لها: من الكميت المشروب، والضيف المستقبل، والفتاة الخود(١٧):

فمِنْــهُنَّ سَـــبْقُ العَــاذِلاتِ بشَرْبةٍ   كُمَيْتٍ متى مـا تُعْـلَ بالماءِ تُزْبِـدِ
وكَــــرِّي إذا نَـادى المضَافُ مُحَنَّباً   كسِــــيْدِ الغضَـا نبَّهْتَـهُ المتورِّدِ
وتقصيرُ يومِ الدَّجْنِ والدَّجنُ مُعْجِبٌ   ببهْكَــــنَـةٍ تحتَ الخِبَـاءِ المعَمَّدِ

كما أن طرفة كان قصير العمر، رحل ولم يجاوز السادسة والعشرين من عمره، فالشاعر استدعى جزءًا من مضمون القصيدة، وخصوصية من حياة قائلها فأذابها في هذه الأبيات:

ما تمتعتُ بشعري!
هل تملَّتْ بشذاها أي فُلَّة؟
أي نخلة
بظلال الجذع تبدو
مستظلة؟!

فشعري لم أستمتع به. والاستمتاع الذي حصل إنما يماثل استمتاع طرفة القصير بشعره، قصَّر هذا الاستمتاع حياته القصيرة. إن هذه الحبيبة التي لم أتمتع بها هي كالفُلَّة التي تقبع في ظلال نخلة كبيرة، ستذبل وتتلاشى يوماً ما والنخلة كما هي، فكذلك شعري في تلك الفلة هو كالنخلة التي في ظلالها فلة، ستموت تلك الفلة بعد حياة قصيرة كحياة طرفة، فيما كان أمد بقاء شعره ممتداً، وأثر هذه المعلقة خالداً.

معلقة لبيد بن ربيعة:

جاء في مقدمة معلقة لبيد وصف بديع لتلك الأمطار التي تصنع السيول[١٨]:

رُزقتْ مَرابيْعُ النُّجـومِ وصَـابهَا   وَدْقُ الرَّواعدِ جَوْدُها فرِهَامُها
منْ كلِّ سَـاريةٍ وغَـادٍ مُـدْجِـنٍ   وعَشـيَّةٍ مُتجَـاوبٍ إرْزَامُـهـا
فعَـلا فـرُوعَ الأَيْهُقَـانِ وأطفلت   بالجـلْهَتيْنِ ظباؤها ونَعَامُها
وجلا السَّيولُ عن الطُّلولِ كأنَّها   زُبُـرٌ تُجِـدُّ مُتونَـها أقـلامُها
أو رَجْـعُ وَاشِـمَةٍ أُسِـفَّ نَـؤورُهـا   كِفَـفا تعرَّضَ فوقهُنَّ وِشَامُها

وهو ما تناص الشاعر معه حين قال:

كنتُ أدري

قبل سُقيايَ الصَّحاري

أنني منهُنَّ لن أجني شيئاً!

وعلى الرغم من السيل الثجاج الذي أخرج الأطلال بعد أن كانت مدفونة، فظهرت للبيد بن ربيعة فعاينها ووصفها إلّا أن الشاعر سقى الصحاري بمثل هذا المطر، رغم علمه بأنه لن يجني من ورائه شيئاً، أما المطر فهو يجني من وراء تلك السيول التي يملأ بها الصحاري أن تعود دورته مع تبخر الماء ليعود سحاباً ومطراً.

معلقة عنترة بن شداد:

الذاتية في معلقة عنترة ظاهرة، عبر عنها في إشادته بشجاعته وكرمه وحسن خلقه، فالشاعر هنا مثل عنترة، إن حضر كان سيد الموقف، من خلال إبهاج الحضور الذي كأنه زخات المطر، وإن غاب كان كغياب الشمس في وقت المغيب، رائع ومدهش، كما كان عنترة رائعاً ومدهشاً.

أنا إن أحضرْ؛ حُضوري مُبهجٌ

مثلُ زخّاتِ الشروق

أو- إذا غبتُ - فأحلى

منظر للشمس في وقت الغروب

معلقة زهير بن أبي سلمى:

حفلت معلقة زهير بالحكمة والأمثال، وذكر الحرب وما تؤدي إليه من القتل والثكل، وبث الشاعر في معلقته الخالدة ضيقه بالحياة، وتبرمه من طول العمر، وذكرَ الموتَ في مواضع عدة من معلقته، كقوله: (١٩)

ومَن هَابَ أَسْبابَ المَنَايَا يَنَلْنَهُ ... ولو رامَ أسبابَ السماءِ بسُلَّمِ

سَئِمْتُ تَكالِيْفَ الحَيَاةِ ومَن يَعِشْ ... ثَمانِينَ حَولاً لا أبَا لكَ يَسْأمِ

رأيتُ المنايا خَبْطَ عَشْواءَ مَن تُصِبْ ... تُمِتْهُ ومن تُخطِئْ يُعمَّرْ فيَهْرَمِ

فكان استحضار الشاعر هنا للموت وذكره الثكل والبكاء:

قلتُ له:

إن الشاعرَ لا يبكي

قُبِضَتْ روحُ صديقي بعد ليالِ

وأنا مذ ذلكم الحين أفتش عنه

لتقول له قسمات الوجه الثكلى يا...

إن الشاعر لا يمكن إلا أن يبكي

معلقة امرئ القيس:

تناص الشاعر هنا مع السبب الداعي إلى إنشاء المعلقة، حين تبع منشئ المعلقة امرؤ القيس فتيات الحي، وبينهن ابنة عمه إلى غدير الماء[٢٠]، فكأن الشاعر عطش لمثل هذه المواقف المفقودة، هذه المواقف التي يستخرجها من أعماق قلبه:

اعذروني

ياعطاشاً لا بتساماتي، فإني

لستُ أمتاح احتفائي

من سوى أعماق قلبي

النص الثاني- أبو فراس الحمداني سيرة ذاتية.. في موسم فقدان الذات، ص ٣٥-٤٦:

تناص الشاعر في العتبة التي وسم بها قصيدته مع سيرة أبي فراس الحمداني، الفارس المغوار، والشاعر المفلق المجيد، من خلال حادثة أسره وفقدانه لذاته في سجن الروم، الذي أقام فيه عدة سنوات[٢١]، قال فيه عدة قصائد باذخة، عُرِفَتْ بالرُّوميَّات، فكأن الشاعر في إهابِ أمته كأبي فراس في أسْرِه ، فكما كان أبوفراس مسلوب الحرية، معدوم الإرادة مدة أسرة وسجنه الذي طال ، كذلك الأمة ممثلة في الشاعر مأسورة اليدين، معدومة الإرادة، من خلال سلب إرادتها والتحكم في قرارات أفرادها.

هي تجربة...

إن أَسْرَ أبي فراس كان تجربةً مريرة، سطرها في رومياته، وكذلك ما تعانيه الأمة تجربة مريرة، بل موجعة، أُسَطِّرُها في شعري كما سطَّرَها من قبلي أبوفراس.

إلى وطني أنادي

نادى أبو فراس وطنه وهو خلف قضبان سجنه قائلاً[٢٢]:

وكـمْ لِي علـى بلدتـي   بُـكَاءٌ وَمُسْتَعْبَرُ

فَفـي حَلَـبٍ عُدّتـي وعِـزِّيَ وَالفَخْـرُ
وفي منبـجَ مـنْ رضـا هُ أَنْفَسُ مَا أَذْخَرُ

فكذلك الشاعر ينادي وطنه خلف قضبان سجن غير مرئي هو: سلب الإرادة والذات الحاكمة.

أبنيتي

والأمرُ أكبرُ من أسير

خاطب أبو فراس ابنته وهو في النزع الأخير قائلاً[٢٣]:

أَبنيَّتـي لا تَجْزعـي كلُّ الأنـام إلـى ذَهـابْ
نُوحَـي علـيَّ بحَسْـرة من خلف سِتْرِك والحجابْ

فكذلك الأمر في زمننا أكبر من الأسر؛ لأنه تجاوز الأسر إلى ما يشبه حالة أبي فراس وهو في النزع، فلا نحن أمة ميتة نبكي عليها، ولا حية يرجى تجاوزها العثار والنكبات التي كبلتها.

أنا نطفة الحرية الحمراء

تناص الشاعر هنا مع بيت أحمد شوقي الشهير في رثاء دمشق[٢٤]:

وللحريـةِ الحمـراءِ بـابٌ بكلِّ يَـدٍ مُضَرَّجَةٍ يُـدَقُّ

وهو هنا تناص يفيد الاستمرار، فمن ثاروا في دمشق ضد الفرنسيين أنا نطفتهم التي رأت النور، وهي تنتفض الآن وتحاول أن لا يتكرر ما كان في دمشق.

والقائلون لي: الفرار أو الردى

تناص مع قول أبي فراس الحمداني[٢٥]:

وقـالَ أُصيْحابـي الفـرارُ أو الـرَّدى فقلـتُ همـا أمـرانِ أحلاهُمـا مُـرٌّ

فقد كانت النتيجة واحدة، ذلك أن أبا فراس أُسِرَ وأنا أُسِرتُ؛ أسرتني الهموم والكلوم، فأخرج كلانا شعراً باكياً.

لغة السلام سلامنا الخرساء...واللغة العويل

الخرساء هي آيات الأخرس (الفتاة الفلسطينية التي فجرت نفسها في حشد من اليهود في القدس الغربية في مارس من سنة ٢٠٠٢م)، فهذه الفتاة كانت تعبيراً عن حالة الخَرس الذي تعانيه هذه الأمة عن الأفعال، لكنها تنفيه بالعويل، والعويل لن ينتج

إلا حزناً، لا يجلب السلام.

فالنخل يغدق وهو يخفق كبرياء

تناص الشاعر هنا مع البيت المشهور(٢٦):

كُنْ كالنَّخيلِ عنِ الأحْقَادِ مُرتفعاً   بالصَّخرِ يُرمَى فيُعطي أطيب الثَّمرِ

قد بُحَّ صوت السيف

تناص مع قول فارس قريش يوم غزوة الخندق (عمرو بن عبدود)(٢٧):

ولقدْ بُحِحْتُ من النِّداءِ   بجَمْعكُم هلْ من مُبَارزْ

عندما بُحَّ عمرو بن عبدود من النداء كان مقابل تلك البحة أن جندل صريعاً، وكذلك السيف العربي الذي بُحَّ صوته، ذهب مع بحة صوته أثره وفعله.

و(سيف الدولة) اكتظت ملامحه بلون العجب

تناص مع موقف تاريخي كان لسيف الدولة الحمداني حين وقف في وجه غزوات الروم فكان تارة ينتصر وتارة ينكسر، فلو كان حاضرا لتملكه العجب من موقف الأمه المثلة في حكامها ونفهم قصد الشاعر من ذلك حين زاوج بين التَّناص التاريخي ووضع سيف الدولة بين قوسين ليحمل المضمون التاريخي للشخصية، والمضمون الحالي لسيف الدولة، الذي نراه ماثلا في حياتنا.

يلتقط الذي قد مجه كافور من أغنية / جسد

تناص الشاعر هنا مع استحضار المتنبي صورة سيف الدولة وهو بحضرة كافور، فكأن جسد سيف الدولة كان حاضراً. فالشاعر هنا أسقط حال الأمة، فسيف الدولة ذلك البطل الضرغام (الأمة العربية) أصبح يلتقط مدائح كافور (المغتصب للسلطة) بعد أن لجأ العدو إلى تغيير مطالعها، فالمتنبي كان عدواً لكافور، وفيًّا لسيف الدولة، والمعّنى: «إني وفيتُ لسيف الدولة، وأبيتُ ضيم كافور، ولم أذلّ لمن عصاني»(٢٨)، فكذلك أمة العرب وفيَّة لسيف الدولة المحارب الآبي للظلم، ماقِتَةٌ لكافور مغتصب السلطة.

والمسكوت عنه حب (خولة) فاضحا

«يا أخت خير أخٍ"

تناص مع ذلك الحب الصامت الذي أذاعته رثائية المتنبي لخولة أخت سيف الدولة حين قال قصيدته(٢٩):

يا أُختَ خيرَ أخٍ يا بنتَ خيرِ أبٍ كنايةً بِهما عن أشرفِ النَّسَبِ

فهذا الحب وإن كان مستوراً في حياة خولة، لكنه ظهر في ذلك الرثاء عياناً، فهو كحالنا أمة عربية أظهر عوارها وضعفها ذلك الرثاء الذي نردده كما نردد رثاء المتنبي لخولة؛ وهو يشف عن حب لا يدانيه حب لهذه الأمة، فهي مقابلة تناصية بين ذلك الحدث التاريخي الأدبي، وذلك الحاضر الأدبي الذي نحياه. لقد أعاد ذلك الامتصاص التَّناصي (خولة) و(فاضحاً) قراءة أخرى لمسارب تلك القصيدة الرنانة؛ فهي تعبير عن الحب أكثر من الرثاء، الذي كان القنطرة الفاضحة لذلك الحب المستتر لخولة.

«الليل يعرفني...»

والسيف

تناص مع بيت المتنبي الشهير:

فالخيلُ والليلُ والبيْداء تعرفُنِي والسيفُ والرُّمحُ والقرطاسُ والقَلَمُ

وقد نقلها الشاعر هنا من باب الفخر إلى باب السخرية، فاكتسب بيت المتنبي معنى جديداً. أفاد السخرية ممن يردد بيت المتنبي أو ما يماثله من بعض مَن قصدهم الشاعر.

قد مَلّت الأسماع (كنا) (نحن أبناء المثنى)

تناص الشاعر مع تلك الدعوات التي نجد صداها مع كل أزمة بأننا أمة العرب كنا وكنا، ثم تناص مع نشيد القوات البرية السعودية[٣٠]:

نحنُ أبطالُ الجزيرةْ المثنّى والمغيرةْ

لبيان أن هذا ماضٍ ملَّ سماعه، فالمثنى لازال حاضراً في الذهن الجمعي العربي ببطولته وفروسيته وشهامته، فيما نحن نردد اسمه دون أن نرد أفعاله كما كانت بأيدينا.

النص الثالث ـ هذه رسائلي...إلى أن أعود!. ص٤٧-٥٠:

البيت الأول:

لَمْلَمْتُ عنكَ ذُبَالتِي وذُبُوْلي عَجلانَ أَحْصدُ مِن رُباكِ مُحُوْلي

تناص الشاعر هنا مع بيت العباس بن الأحنف[٣١]:

صرتُ كأنّي ذُبَالةٌ نُصِبتْ تُضيءُ للناسِ وهي تحترقُ

فالشاعر في تناصه مع بيت العباس بن الأحنف، لجأ إلى التلميح في قوله(ذبالة) التي هي مركز البيت، فهو قد عزف عن أن يكون ذبالة تحترق لتضيء للناس كما كان العباس بن الأحنف. وكأن هم العراقي أصبح نفسه فقط، دون أن ينشغل بغيرها، فلن

يضيء لغيره ويحترق هو ليعيش العراق حرًّا أبيًّا.

في البيت الثالث يقول:

وَدَّعْتُ أَعْشاشِي وفيها أَفْرُخِي   وفَرَرْتُ لمْ أَظْفَرْ بغيرِ هَديْلِي

تناص الشاعر في هذا البيت مع بيت الحطيئة[٣٢]:

ماذا تقول لأفراخ بذي مرخ   زغب الحواصل لا ماء ولا شجر

حين استخدم نفس الكناية عن الأولاد بالفراخ، وكان الحطيئة أول من استخدم تلك الكناية اللطيفة. لكن المفارقة في هذا التَّناص ظاهر في عجز البيت؛ فالحطيئة فاز بالعفو من عمر بن الخطاب أما أنا فلم يجاوز الأمر هديلي الذي أردده.

البيت الثالث عشر:

غَمَّسْتُ أَرضَكِ فِي غُيوْمِي إنَّما   أطْعمتُ للصخرِ الأصمِّ سُيُوْلِي

وهو تناص مع معنى تداوله الشعراء، وهو أن الصخرة لا يمكن أن تمتص الماء كناية عن الاستحالة لأي أمر، ولعل أول من قاله أوس بن حجر[٣٣]:

كأنّي حلوتُ الشّعرَ حينَ مدحتُهُ   صفا صخرةٍ صمّاءَ يبسٍ بلالُها

البيت الخامس عشر:

مابالُ ثَرْثرةِ الفُراتِ تبدَّلتْ   باللَّثْغةِ الغَنَّاءِ محضَ صَليلِ

تناص الشاعر هنا مع رواية نجيب محفوظ (ثرثرة فوق النيل)[٣٤]، وهي رواية تحكي أثر الانكسار والهزيمة الذي خيم على المجتمع المصري بعد هزيمة ١٩٦٧م في صورة مجموعة من الأصدقاء، قرروا الهروب من الواقع إلى عالم الهذيان، فاعتادوا الهرب من ضغوط الحياة في قلب عوامة فوق النيل، يتطلبون اللهو والعبث والغياب عن الواقع بالحشيش المخدر بدلاً من مواجهتها، وعلى الرغم من اختلافهم على المستوى الشخصي والاجتماعي إلا أنهم اتفقوا على الجبن والخوف من مواجهة الحياة، الذي كان هو الدافع للجوء لتلك العوامة، فكأن الوضع في العراق المنكوب هو نفسه ما سطره الروائي محفوظ في هذه الرواية، من اللامبالاة والانكسار والهزيمة الداخلية التي حلت بالمجتمع العراقي.

النتيجة:

إن تناول تلك النماذج من شعر سعود اليوسف طبقاً لنظرية التَّناص، يشي بأن الشاعر بمقدوره أن يعيد استخدام النصوص القديمة، حين يطوعها في نصه؛ لتقدم رؤية جديدة للنص القديم من خلال نص إبداعي جديد، يمتص من خلالها النصوص السابقة، ليعيد

إنتاجها في دلالات جديدة، وإشارات تربط نصه بما يشبه خيوط العنكبوت دقة وقوة، من خلال امتطائه صوراً عدة للتناص مع النصوص الأخرى، فهو يتناص مع الفكرة الرئيسة، الكامنة في العتبة (الملحق النصي)»[٣٥]، ونلحظه في تناصه مع المعلقات من خلال العتبة، فقد تناص مع كل معلقة من خلال ما انمازت به من المعاني والدلالات؛ فمعلقة طرفة تناص معها بما فيها من نظرة طرفه لشهواته، وطرحه لفكرته الوجودية للحياة، وهي ما يميز معلقة طرفة، وتناص مع معلقة زهير بما امتازت به من حكم وأمثال، ضربها زهير؛ مدللاً على قيم الوجود المشترك والمصير المحتوم للإنسان، أما معلقة لبيد فقد تناص معها بما فيها من وصف بديع للسيل، ونجده تناص مع معلقة عنترة بما فيها من ذاتية مفرطة؛ فهو تناص موجَّه، استلبه الشاعر من نظرته لكل معلقة، وبما انمازت به.

في حين أنه تناص مع المُسَيِّب، يظهر هذا في تناصه مع سبب إنشاء امرئ القيس وعمرو بن كلثوم لمعلقتيهما، حين ربط هذا السبب بالأبيات التي تناول فيها المعلقتين.

وتناص مع معلقة الحارث بن حلزة، مع الأثر الذي أحدثته هذه المعلقة، فدفعت الملك لتجاوز تشاؤمه لكشف الستر بينه وبين الشاعر.

لكنه خرج من عتبة الدلالة المميزة للمعلقة في تناصه مع معلقة طرفة، فقد كان تناصه مع العلامة الفارقة في حياة الشاعر، حين ألمح إلى قصر المدة الزمنية التي تمتع فيها الشاعر بشعره، متناصًّا في ذلك مع حياة طرفة القصيرة، وفي تناصه مع الأسر في حياة أبي فراس الحمداني، التي شكلت صورة الشاعر في الذهن العربي.

كما أن الشاعر أجاد في تناصه مع المفردة أو ما أسميه (مركز المعنى)، وهو تناص (كرستيفي)؛ فبيتُ الحطيئة مركزه (الأفراخ)، وبيت العباس بن الأحنف مركزه (ذبالة)، وهو ما نجد الشاعر تناص مع هاتين المفردتين؛ ليدل على المعنى الكلي للبيت، دون أن يلجأ للتناص السطحي أو الساذج، المتمثل في التضمين، وقد لجأ إليه الشاعر في قصيدة ليست مجال البحث[٣٦]، فهو بهذا قد ابتعد عن التَّناص السطحي الساذج.

إن تلك المسارات التَّناصية رفدها الشاعر بأن جعل من التَّناص العميق مطلبه، من خلال القلب الذي مارسه؛ حين قلب المعاني الدلالية في تناصه، خاصة مع أبيات المتنبي، حين جعلها ناطقة بلسان الأمة، ثم نعى عليها عكس ما قاله المتنبي، وكأنه يخاطب المتنبي، ولكنه هنا يخاطب الأمة العربية، معتمداً على ذلك الإرث التاريخي في سيرة المتنبي وعلاقاته المضطربة مع ممدوحيه.

ونستطيع أن نقسم تناص الشاعر في هذه النصوص إلى قسمين:

الأول - تناص واعٍ، وهو ما نلحظه في تناصه مع المعلقات، فمجرد استحضارها في

العنوان يدل على هذه القصدية، التي رأى فيها النموذج الأعلى للشعر العربي، كما أن استحضار المتنبي ومن ثم تسرب أبياته وقلبها دلاليًا؛ يدل على قصديةٍ سيطرت على الشاعر، ولعله انطلق من مفهوم (هارلد بلوم) للتناص(٣٧).

الثاني- تناص لاواعي، وهو يظهر في بعض أبيات قصيدتيه الأخريين، وإن كان أقل ظهوراً من التَّناص القصدي أو الواعي.

كما نلحظ أن الشاعر كان كثير التَّناص في قصيدتيه التفعيليتين أكثر من استخدامه له في قصيدته العمودية؛ وهذا راجع إلى أن الوزن والقافية تَحُدُّ من تناص الشاعر، فلا تعطيه مساحة مناسبة للتناص بخلاف قصيدة التفعيلة التي تطلق يديه من أسر القافية.

إن الشاعر في هذه القصائد كان ذا خلفية تراثية جمة، طبعت النصوص الثلاثة بطابعها، من خلال التَّناص الذي كان حاضراً ومارس سطوته على النص؛ ولهذا نستطيع أن نقول إن الشاعر سعود اليوسف استطاع تطويع التَّناص لخدمة نصوصه، ولإعادة فهمها وتفكيكها وفق فهم آخر للنصوص القديمة، الذائبة في النص؛ مما جعل نصوصه ثرية بالموروث الذي يذوب في النص لتوجيهه وجهة معاصرة.

الحواشي:

(١) رولان بارت: نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعي، ضمن كتاب (في آفاق التَّناصية)، ط١ (حلب: مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٨م)، ص٣٨.

(٢) الصادر عن دار الكفاح بالدمام سنة ١٤٢٩هـ.

(٣) الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، ط١ (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ١٩٨٥م)، ٧/٨٦.

(٤) محمد بن أحمد الأزهري: تهذيب اللغة، تحقيق محمد عوض مرعب، ط١ (بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٤٢١هـ)، ٣/٣٤٣.

(٥) إسماعيل بن نصر الجوهري: الصحاح، تحقيق أحمد عبدالغفور عطار، ط٤ (بيروت: دار المعلم للملايين، ١٤٠٧هـ)، ٣/١٠٥٨.

(٦) محمد بن الحسن بن دريد: جمهرة اللغة، تحقيق رمزي بعلبكي، ط١ (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٧م)، ١/٥٧.

(٧) ليون سومفيل: التَّناصية (مقال)، ترجمة وائل بركات، مجلة علامات، الجزء (٢١) المجلد (٦)، ٦/١٤١٧هـ، جدة، نادي جدة الأدبي الثقافي، ص٢٣٦.

(٨) نظرية النص، ضمن كتاب (في أفاق التَّناصية)، ص٣٨.

(٩) جيرار جينيت: طروس الأدب على الأدب، ترجمة محمد خير البقاعي، ط١ (حلب: مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٨م)، ص١٢٥.

(١٠) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ط٣ (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م)، ص١٢١.

(١١) رجاء عيد: النص والتَّناص (مقال)، مجلة علامات في النقد، الجزء (١٨)، المجلد (٥)، ٧/١٤١٦هـ، جدة، نادي جدة الأدبي الثقافي، ص١٨٥.

(١٢) حصة البادي: التَّناص في الشعر العربي الحديث، ط١ (عمَّان: دار كنوز المعرفة، ٢٠٠٨م)، ص٢٢.

(١٣) طروس الأدب على الأدب، ص١٢٥.

(١٤) علي بن الحسين الأصفهاني: الأغاني، تحقيق إحسان عباس وآخرين، ط١ (بيروت: دار صادر، ١٤٢٥هـ)، ١١/٣٠. وأبو بكر الأنباري: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق عبدالسلام هارون، د.ط (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٣م)، ص٣٧٠.

(١٥) سَلْمٌ بن عمرو البصري، شاعر عباسي ماجن مدَّاح، مدح المهدي والهادي والرشيد، مات نحو سنة ١٩٠هـ. ينظر: الأغاني، ١٩/١٨٧، والخطيب البغدادي: تاريخ مدينة السلام، تحقيق بشار عواد، ط١ (بيروت: دار الغرب، ١٤٢٢هـ)، ١٠/١٩٨.

(١٦) الأغاني، ١٩/٨٧، وتاريخ مدينة السلام، ١٠/١٩٨.

(١٧) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ص١٩٤.

(١٨) المصدر السابق، ص٥٢١-٥٢٧.

(١٩) عبدالله الزوزني: شرح القصائد السبع، ط٤ (بيروت: مكتبة المعارف، ١٩٨٠م)، ص١٥٧،١٥٥.

(٢٠) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ص١٥،١٤.

(٢١) أُسر أبوفراس أول مرة سنة ٣٤٨هـ، والثانية سنة ٣٥١هـ؛ فأقام في الأسر أربع سنين. ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، د.ط (بيروت: دار صادر، ١٣٩٨هـ)، ٢/٥٩.

(٢٢) أبوفراس الحمداني: الديوان، د.ط (بيروت: دار بيروت، ١٤٠٧هـ)، ص١٥٣.

(٢٣) المصدر السابق، ص٥٥.

(٢٤) أحمد شوقي: الشوقيات، ط١٣ (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٤٢٢هـ)، ٢/٧٧.

(٢٥) ديوان أبي فراس الحمداني، ص١٦٠.

(٢٦) لم أعثر على قائل له، وهو على كل حال متأخر فليس له ذكر في الكتب التراثية، ووجدت من نسبه لعبدالغني النابلسي ولم أعثر عليه في ديوانه.

(٢٧) محمد بن عمر الواقدي: المغازي، تحقيق مارسدن جونس، ط٣ (بيروت: عالم الكتب، ١٤٠٤هـ)، ٢/٤٧٠.

(٢٨) أبو البقاء العكبري: التبيان في شرح الديوان، تحقيق السقا والإبياري وشلبي، د.ط (القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، ١٣٥٥هـ)، ١/٤٢.

(٢٩) المصدر السابق، ١/٨٦.

(٣٠) والبيت من قصيدة لمحمد علي السنوسي. ينظر: علي صبح: المذاهب الأدبية في الشعر الحديث لجنوب المملكة العربية السعودية، ط١ (جدة: تهامة للنشر والتوزيع، ١٤٠٤هـ)، ص١٢٧.

(٣١) العباس بن الأحنف: الديوان، تحقيق عاتكة الخزرجية، ط١ (القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٣٧٣هـ)، ص١٩٧.

(٣٢) أبو سعيد السكري: ديوان الحطيئة، د.ط (بيروت: دار صادر، ١٤٠١هـ)، ص١٦٤.

(٣٣) أوس بن حجر: الديوان، تحقيق محمد يوسف نجم، ط٣ (بيروت: دار صادر، ١٣٩٩هـ)، ص١٠٠.

(٣٤) ظهرت الطبعة الأولى منها سنة ١٩٦٦م.

(٣٥) طروس الأدب على الأدب، ص١٣٢.

(٣٦) في قصيدته: هذا الصمت مبحوحا وهذه أصداؤه، ص ٣٤.

(٣٧) يرى هارلد بلوم أن الشاعر ينطلق من حالة تسيطر عليه إزاء الشاعر السابق، فهو يعتقد أن الشعراء يعيشون تحت هاجس القلق المستمر إزاء شاعر عظيم سبقهم، سجلتْ قصائده حضوراً تأثيرياً لديهم، كما يرى أن القصائد التي يكتبونها ليست سوى محاولة للخلاص من هذا التأثير وإزاحة ظل الشاعر العظيم والتنافس أو التماهي معه، مثلما يفعل الأبناء الذين تطغى في لا وعيهم عقدة أوديب إزاء آبائهم، ومن هذا المنطلق يمكن قراءة القصائد كلها بوصفها إعادة كتابة لقصائد أخرى. ينظر: تري إيجلتن: مقدمة في النظرية الأدبية، ترجمة إبراهيم العلي، ط١ (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٢م)، ص١٩٧.

التّشكيل البيانيُّ في شعر ذي الرمة

سعيد بكّور- المغرب

١- في ماهية التشكيل البياني:

ينصرف مفهوم التشكيل إلى الرسم ووضع الخطوط والألوان في موقعها، للحصول على لوحة فنية يطبعها التناسب، وتحدث أثرًا جماليًا في المتلقي، ويكاد ينطبق هذا المفهوم علَى الشعر، باعتباره رسمًا بريشة اللغة، والشاعر الحاذق هو الذي يستطيع وضع الأصباغ البيانية في مكانها، بحيث لا تكون مجتلبة تعسّفًا ومقحَمةً عُنوةً.

ننطلق في مقاربتنا للموضوع من كون الشاعر رسامًا يحرص على صبّ المكونات الإيقاعية والتركيبية والبيانية في أتون الوزن الشعري، مع الحرص على تحقيق التناسب بين سائر هذه المكونات، ويعد المكون البياني أكثر المكونات أهمية في النص الشعري، حيث تتجاوز وظيفته البيان والتوضيح إلى وظائف أخرى ترتبط بالسياق والرؤية الجمالية، وغير خاف أنّ ذا الرمة كان شاعرًا بيانيًّا بامتياز؛ لما أولاه من أهمية للتشبيه في شعره، حتى عُدّ عنده ظاهرة لغوية مائزة، وسنحرص في هذه الأسطر على تتبع طرق تشكّل الصورة الشعرية في شعره، وأدائها لوظيفتها الجمالية والدلالية.

لقد كان قلبُ ذي الرمة وفكره مرهونين بمعشوقتين هما: الصحراء، وميّ، وتحوّل الانشغال الفكري والشعوري إلى انشغال شعريّ، فاحتلتا مكانةً بارزة في ديوانه، وهكذا كانت عناية ذي الرمة بالتشكيل البياني تبرز أكثر ما تبرز في سياق تغنّيه بميّ ووصفه للصحراء.

يبرع ذو الرمة في التقاط الأوصاف والأشياء والمعاني وتحويلها إلى تجلّ لغوي بياني، ومن هذه المعاني أو الموصوفات وصف الثغر والشَّعر والقدّ، إضافة إلى وصف الصحراء وعالمها، وقد تنافس الشعراء -قبله- في هذه المعاني وتداولوها بينهم، فمنهم من كانَ يكتفي بتكرارها، ومنهم من كان يضيف إليها صياغة جديدة تخرجها في حلة أبهى تدرجها في حيّز الجديد المخترع، ما يعني أنّ الصورة الشعرية التي يبدعها الشاعر

للتعبير عن ذلك المعنى/الأصل، تتخذ أشكالاً مختلفة في تاريخ الشعر العربي: متقاربة أحيانًا، ومتباعدة أحيانًا أخرى، تبعًا لعناصر الصورة وسياقها، وتبعًا لوظيفتها وموضعها من القصيدة»[١].

٢- ملامح التشكيل البياني:

من الصور التي حرص ذو الرمة على نقلها في شعره والاحتفاء بها، الصحراءُ وما يرتبط بها من غموض وخطورة ومغامرة، ويرصد مجهر الشاعر البياني عوالم بشيء من البراعة والحِذْق.

تتحول الصحراء وقت اشتداد الحر إلى مكان ترتفع فيه الأصوات منذرة بقيظ شديد، ما يعني أنّ اجتيازها في هذا الوقت مغامرة لا تحمد عواقبها:

يُضحي بها الأرقطُ الجون القرا غردًا　　كأنّه زجِلُ الأوتــار مخطــومُ

مــن الطنــابير يزهى بصـوته ثمـلٌ　　في لحنه عن لغاتِ العرب تعجيم

يرسم البيتان معًا مشهدًا من مشاهد الصّحراء عندما يجنّ جنون الشمس، فترتفع الحرارة إلى أقصى درجاتها، وهكذا شبّه الشاعر تغريد الجراد الأسود وقت الضّحى بطنبور يصدر أصواتًا مختلطةً، ولعل غرابة الصورة تدفع القارئ إلى البحث عن أوجه المناسبة بين المشبه والمشبه به، فالطنبور متوفّر ضرورة على أوتار يمسها العازف بأطراف أصابعه لتصدر صوتًا، والجراد «يركض جناحه برجليه فينتج عن ذلك صوتٌ وتغريد»، وعليه يكون الشاعر قد قارب في تشبيهه وسدّد، بأن جعل الطرفين يلتقيان في الحركة والهيئة، وهو مما زاد من الفاعلية الجمالية للتشبيه ورفع من سهمه، وأفرز -تبعًا لذلك- صورة عليها سيماء التناسب.

لقد أفلح الشاعر في نقل مشهد دقيق من مشاهد عالم الصحراء الغني، ما يدل على امتلاكه آلة تصويرية بديعة، تلتقط الدقيق والجليل، بمجهر بياني وبراعةٍ منقطعة النظير.

ويستثمر الشاعر -في وصف النوق في إصرارها وصبرها ومضيها، وكذا ما تؤول إليه حالها بعد طول المسير وانعدام الراحة- طاقة الكناية الإيحائية، لإيصال المغزى بأقصد لفظ وأبعد إشارة، إضافة إلى التمثيل:

رعت في فلاةِ الأرضِ حتى كأنها　　من الضّمر خطي من السمر مصلح[٢]

الرعي هنا كناية عن قطع الفلاة طولاً وعرضًا دون توقف أو راحة، ويمكن عدّه، من ناحية ثانية كناية عن خبرة الناقة بالفلاة التي تحصلت بكثرة السفر والترحال، وهي في الآن ذاته استعارة تعبّر عن قطع المسافات.

إن الاعتماد على التلميح جعل البيت يشع جمالاً وينطق إيحاءً، ولعل خفاء المعنى

كان ذا دور في وقوعه الموقع الحسن عن انتقاله من حالة الخفاء إلى التجلي، وزاد إيراد التشبيه المفصّل من توضيح الكناية، وهو ما انتقل بالمتلقي من حالِ الغموض والتساؤل إلى التجلي وإجلاء الضبابية.

لقد كان الشاعر حريصًا على أن ينقل تفاصيل عالم الصحراء، حتى إن كانت عرضية، مما جعل شعره وثيقة لغوية تصف جغرافيا الصحراء، ومن هذه التفاصيل وصف الرياح التي تعملُ قوتها في التدمير والدفن والإخفاء، فريح الصحراء ليست واحدة؛ بل هي متعدّدة:

أهاضيبُ أنـواءٍ وهيفــانِ جــرّتا　　　على الدار أعراف الحبال الأعافر

وثالثة تهوي من الشــام جرجف　　　لها سنن فوق الحصى بالأعاصر

ورابعة من مطلع الشمس أجفلت　　　عليهـا بدفعـاء المِعى فقـراقـر

يصور الشاعر في بلاغة منقطعة النظير تكالب الرياح من مهابّها المختلفة على الديار، وفعلها في تغييرها، وتعكس الصورة على المستوى النفسي مشاعر التحسر والألم التي تعتري الشاعر، بعدما تضافرت قوى الطبيعة من رياح وأمطار على إخفاء معالم الماضي، وقتل الحياة في ديار كانت قبل ذلك تشع حياةً وتنبض حيوية. وتظهر الأبيات خبرة بأنواع الرياحِ ومكان هبوبها، وهي خبرة جغرافية تحصّلت للشاعر من كثرة ملازمة الصحراء التي تعدّ محبوبته بعد ميّ.

وتعبر الصور الشعرية الواردة في البيت عن حركتين إحداهما سبب في الأخرى؛ فهناك حركة الرياح في قوة وتدمير، وحركة المشاعر المتقاذفة التي تعتمل داخل الشاعر أسفًا على ما حلّ، وخلق هذا التناسب والتداخل بين الصورتين صورة كلية تعبّر عن فعل الرياح بالديار.

ويستغل الشاعر -في سياق نقل عالم الصحراء- طاقة الصورة البيانية لينفذ إلى عمق نفس الحيوان مسلطًا الضوء على واقعه النفسي، مشخصًا حالته في واقعٍ لغوي مشعّ:

وكــأيّن تخطت ناقـتي من مفـازةٍ　　　ومــن نائم عن ليلها مــتزمّلِ

ومن جوفِ ماءٍ عَرْمَضُ الحول فوقه　　　متى يحسُ منه مائح القوم يتفل

به الذئب محـــــــزون كأنّ عواءهُ　　　عواء فصيلٍ آخر الليل محثَلُ(٣)

إنّ الصورة التي رسمها الشاعر للمشهد متناسقة على مستوى الحركة والصوت واللون والإحساس والانفعال، وهو ما أنتج لوحةً فنية بالغة الدقة، تحكي واقعًا خارجيًا يصفُ بلغة شاعرة مشاهد من حياة الصحراء حيث يندر الماء، ويصبح طلبه عزيزًا مستحيلاً، وقد كان الوصف الوارد في البيتين الأولين ممهدًا للتشبيه في البيت الثالث، وهو ما جعل المتلقي ينتظر النتيجة أو الصورة التي سيسوقها الشاعر، وقد عكست

الواقع النفسي للذئب الذي أصيب بصدمة وخيبة أمل.

لقد استطاع الشاعر من خلال هذه الأبيات أن يصوّر مشهدًا من المشاهد المتكررة التي ترسم واقع عالم الصحراء، وما يحدث فيه من وقائع وأحداث تبرز خصوصيته، ويدل ذلك، في العمق، على خبرة بهذا المجال الجغرافي الذي يستعصي على سالكه، وذو الرمة رغم ذلك كان يدقّق ويستوعب ويملأ خزان ذاكرته من عوالمه وأحداثه ومشاهده، ليحوله بعد ذلك إلى عوالم شعرية متحركة ملونة.

ومن المشاهد المتكررة في أشعار ذي الرمة، مشهد سياقة الحمار الوحشي للأتان إلى مورد الماء، وما يصاحبه من مفاجآت:

يدفَ آثارهــا دبرانــــــها فلا هو مســبوق ولا هــو يلحـق

بعشرين من صغرى النجوم وإياه في الخضراء لو كان ينطق(٤)

ينقل الشاعر مشهدًا من مشاهد الصحراء اليومية، حيث يشكل السّعي إلى الماء مطلبًا وجوديًّا لكل المخلوقات تشبّثًا بالحياة، ومشهد سوق المسجّح للعانات كثير الورود في شعر ذي الرمة، وهنا يشبه قيادة حمار الوحش للأتان إلى مكان الماء بالدبران الذي سبق النجوم وكأنه يقودها أو يسوقها، فجعل الدبران مقابلاً للحمار الوحشي والنجوم مقابلاً للأتان، والسماء مقابلاً للصحراء، وهو ما خلق المناسبة التي أثمرت لنا صورة متكاملة دالة عالمُها السماء والأرض، وقد استقى الشاعر تشبيهه البديع من واقع مشاهدته للسماء ومعرفته بالنجوم، وصلة العربي بالسماء صلة وطيدة، لدرجة أن له بها معرفة كبيرة بفعل معايشته لها ليلاً.

يظهر الحمار الوحشي، وهو يرعى القطيع بالتنظيم، في مظهر القائد الذي يخاف على ما يقوده ويسعى إلى الوصول به إلى نقطة النهاية، وذلك من واقع المسؤولية الثقيلة الملقاة على عاتقه.

ومن الموضوعات التي سادت في شعر ذي الرمة على مدار الديوان تغنّيه بميّ، سواء بوصف محاسنها الجسدية أو ما يلاقيه في حبّها، ويوظف في نقل ذلك صورًا متعددة الأشكال والأصباغ، تسهم إلى حد بعيد في تشكيل لوحات فنية ذات أبعاد وألوان، ومن ذلك قوله:

لها جيد أمّ الخشف ريعت فأتلعت ووجه كقرن الشمس ريان مشرق

يعتمد الشاعر هنا على صورة واحدة تكشف عن جمال المحبوبة، وهي صورة مألوفة مستقاة من البيئة؛ لكن ألفتها لم تمنع الشاعر من اختيار الزاوية المناسبة للتصوير، والحرص على المبالغة عن طريق اعتماد أكثر من وصف، حيث أكّد المشبه بوصفين (ريان، مشرق)، ليبرز الموصوف في أبهى حلة، فهو لا يكتفي بتشبيه الوجه بقرن الشمس؛ بل يصفه بالامتلاء والإشراق، حتى يخلق نوعًا من المناسبة بين المشبه والمشبه

به، ذلك أنّ الامتلاء والإشراق أيضًا من خصائص الشمس، والبعد النفسي حاضر في التشبيه ولو كان ضمنيًا، ذلك أنّ وجه المحبوبة يخلف راحة في نفس الشاعر.

لقد استطاع الشاعر من خلال اختيار التشبيه وسيلةً بيانية عدل بها عن الوصف المباشر، أن يبرز محبوبته في أبهى حلّة وأشهى منظر، تماشيًا مع المتعارف عليه في بيئته من تشبيه المرأة بالشمس؛ لكنه استطاع أن يضفي على تشبيهه بعض الخصوصية والفرادة التي أتته من النظم والصياغة، وزيادة التوكيد بالصفات قصدًا إلى المبالغة، فالصورة من التشبيهات النمطية التي تقع في مكنة أي كان؛ لكن الشاعر أضاف لها مقيدات وصفية جعلتها ذات فرادة وتميز، الشيء الذي أخرجها من التقليد إلى الابتكار، وجلاها في صورة إخراجية ذات فرادة أسلوبية، وهنا نشير إلى أهمية الصياغة في إضفاء نوع من الإبداعية على المعاني المكرورة، فمن المعلوم أنّ المعاني تتشابه وتتطابق؛ لكن ما يجعل الشعر متميزًا عن غيره هو طريقة إخراجه والقالب الذي يُصبّ فيه المعنى، وهنا يتفاوت الشعراء ويقع بينهم التفاضل، ويصلح هذا الأمر معيارًا للموازنة بين الشاعر الأول واللاحق الذي وجد المعاني قد نفدت أو قلّت.

ومن الصور التي كان التشبيه وسيلة بيانية لتشكيلها، وصف العجيزة باعتبارها من مقومات الجمال البدوي، وقد أكثر الشاعر من التقاط هذه الصورة بمجهره البياني:

أناةٌ كأنَّ المِــرط حين تلوثُه   على دِعصةٍ غراءَ من عُجم الرّمل

يقصد الشاعر إلى تشبيه عجيزة المحبوبة بكثبان رمل صغار، بجامع التماسك والبروز والضخامة، فصُورتها حين تأتزر المرط كأنها تأتزر رملاً، ما يجعلنا أمام صور متداخلة: صورة المرأة حين تقوم بطيئة بسبب ثقل عجيزتها، وصورتها حين تأتزر عجيزتها، وصورة الدعصة الغراء. ولقد أحسن الشاعر الجمع بين هذه العناصر ليجعلها معبرة عن جمال المحبوبة، فاستحالت إلى صورة متناسقة متناسبة منسجمة، ورغم البعد الحاصل بين العناصر فإنه أحسن إيقاع الائتلاف، جاعلاً بينها نسبًا وعلائق أفضت إلى خلق الانسجام.

ولا يقتصر التشكيل البياني للصور الشعرية على وصف الصحراء والتغنّي بالمحبوبة؛ بل يتجاوزه إلى أغراض أخرى كالفخر والهجاء والمدح، حيث يلوذ الشاعر بأشكال من الصور التي تسعفه في التعبير والتشكيل، ففي سياق المدح يركن الشاعر إلى الاستعارة لما توفّره من طاقة إيحائية تعبيرية مصوّرًا الرحلة التي صادف فيها عنتًا وشدّة، تمهيدًا لدفع الممدوح ليجزل له العطاء، وقد كان هذا ديدن الشعراء في مدحهم:

إلى ابن أبي موسى بلال طوت بنا   قلاصٌ أبوهنّ الـجديلُ وداعـر

بلادًا يبيت البـــوم يدعو بناته   بها، ومن الأصداء والجن سامر(٥)

شبه الشاعر قطع القلاص للصحراء بفعل الطيّ، كناية عن السرعة التي تشبه سرعة طيّ صحائف الكتاب، وقلاص الشاعر، ومن معه، تطوي بلادًا ذات خصوصية،

ميزتها الرعب، وسمتها الخطر والتخويف الذي أتي من أصوات البوم التي تملأ الفضاء وتصكّ الآذان، ولا تكاد تهدأ طوال الليل، وكذا أصوات الجن الذي سهر إلى الصبح، ورغم الخطورة التي تميز هذه البلاد فإنّ الشاعر ومن معه يطوونها طيًا سريعًا، والطي السريع يشير إلى الرغبة في الخروج منها تلافيًا للهلاك فيها.

إن لفظ الطي يحيل في عمقه على السرعة والإصرار، وكيف لا تصر النوق وهي قاصدة بيت الكرم والجود، والمناسبة أهم ما يميز هذا البيت، فطيّ المسافات يحركه هدف الوصول إلى الممدوح للظفر بالعطاء الجزيل.

تتضافر في هذين البيتين الصورة الحركية والصورة السمعية، لتشكلا وسيلة لوصف طول الطريق والإصرار على قطعه وتصوير هوله، وقد درج الشعراء على وصف مهالك الطريق وكل ما يعانونه في رحلتهم إلى الممدوح، مبالغة أو حقيقة، للظفر بأكبر قدر من العطاء.

ويضيف الشاعر إلى الاستعارة المركزية استعارتين أخريين متفرعتين عنها، هما قوله: (يدعو بناته، الجن سامر)، مسندا للبوم فعل الدعاء والنداء، وللجنّ فعل السمر، وتسمح هاتان الاستعارتان بتصوير ليل الصَحراء الذي يلونه الرعب الصوتيّ الذي ينضاف إلى الرعب اللوني، ولا شكّ في أنّ شاعرنا يقصد قصدًا إلى تضخيم أمرِ ما لاقاه في رحلته، لغرض الظفر بعطاء الممدوح.

على سبيل الختم:

إنّ الدارس لشعر ذي الرمة ليخرج بقناعة مفادها أنه كان شاعرًا بيانيًا، يبرع في تشكيل صوره عن طريق الحرص على خلق التقارب والتناسب بين سائر أطرافها ومكوناتها، وهو ما جعل النقاد وعلماء الشعر يعتبرونه إمام الوصف، و«أحسن الإسلاميين تشبيهًا»(٦)، وحيازة هذه الصفة عائد إلى جمعه بين الابتكار والَوفاء لعمود الشعر في آن، إضافة إلى الحذق في وضع ألوان البيان في موضعها من الصورة دون تصنّع أو تعسّف، هذا إلى جَانب كونه صائدًا للاستعارات وقنّاصًا للتشبيهات التي تتراوح بين الألفة والغرابة.

الحواشي:

(١) ينظر: الدكتور محمد الأمين المؤدب، في بلاغة النص الشعري القديم - عوالم ومعالم، ط١ (تطوان المغرب: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة عبد المالك السعدي، ٢٠١٠م)، ص١٤١.

(٢) ذُو الرُّمّة غيلان بن عقبة التميمي، ديوان ذي الرمة، شرح الخطيب التبريزي، كتب مقدّمته وهوامشه وفهارسه مجيد طراد، ط٢ (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م)، ص٤٢٢.

(٣) المصدر السابق، ص٥٠٥.

(٤) نفسه، ص١٧٦.

(٥) نفسه، ص٣٦٢.

(٦) أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني: الأغاني، ط١ (بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٤١٥هـ)، ج١٧/٢٤.

مرآة الذات.. مرآة المجتمع
في (القارورة) ليوسف المحيميد

محمد عطية محمود - مصر

«مسكينة أيتها القارورة، يا مستودع أسراري وأوراقي وحزني»

تبدو الرواية كشكل أدبي ملتحم بتداعيات الحياة وما يحاك فيها وحولها، أقرب إلى تجسيد إشكالياتها الاجتماعية والنفسية التي ترتبط بالمفرد الذي يمثل نواة المجتمع، وكمركز إشعاع رئيس، تنبثق منه المعاناة الفردية التي تصب في كيان المجتمع، وتسقط عليه علاقاتها وما تلاقيه من عوائق وحواجز وسدود، حيث تأتي الرواية/ أحداثها كنتيجة لصراع الفرد ضد ما حوله، انطلاقاً من رغباته ومثله وحوائجه، وقد يكون الصراع ضد ذاته أو ضد الآخرين المتماثلين معه في خانة المعاناة النفسية والاجتماعية، أو ضد الآخر الذي يمثل سلطة ما قهرية، تحول بين الإنسان/ المجتمع وتحقيق غاياته، حيث الرواية مرآة للمجتمع بحسب تعريف (يونامي دوبريه) لها. واستناداً لهذه الرؤية فإنها تبدو -بحسب د. فاطمة موسى-: «أقدر فنون القول على تصوير التغيرات الاجتماعية، وكتاب الرواية -إذا أوتوا التاريخية السليمة والنظرة الاجتماعية الثاقبة إلى جانب موهبة السرد وبراعة البناء الفني- خير من يسجل التغير ويستشعر حركة المجتمع»[1].

ذلك أنه من الطبيعي أن ينتج النص الروائي مؤشراته التي تقوم بالربط السببي بين

منطق الحياة ومنطق العمل الروائي - بحسب د. صلاح فضل- فالرواية تعمل بالتأكيد على هذه العلاقة بين ما هو واقع وما هو متاح إنتاجه سرداً فنيًّا، يلتبس بواقع الحياة ومفرداتها على اعتبار أنه: «إذا وصلت هذه المؤشرات إلى درجة الكثافة - دون أن تكسر قشرة العمل الفني، بل تزيدها صلابة وشفافية في الآن ذاته- تراءت عبرها علاقات عديدة، مباشرة ورامزة، بين سياق النص الداخلي وسياق الإطار الخارجي للواقع التاريخي»[٢].

وأيّاً كان هذا التاريخ -بعيداً أم قريباً- فإنه يشكل إلى حد بعيد الأرضية الشاسعة، والخلفية العريضة التي تقوم عليها الحياة، ومن ثم العمل الروائي الذي يفرض أبعاده وحدوده بين الزمان والمكان المرتبطين بمفرداته وتداعياته وعلاقات شخوصه الناهضة من رقاد الماضي/ التاريخ أو الخارجة من عتمة المعاناة النفسية والمادية، أو من حيز المسكوت عنه في الواقع بحديه الآني والبعيد نسبيًّا، والذي يمتح من الذاكرة، إلى حيز الموجود والمتاح مناقشته ومن ثم إعادة إنتاجه إبداعيًّا/ روائيًّا..

ومن هذا المنطلق، يلج الروائي السعودي يوسف المحيميد عالم روايته (القارورة) بتلك البداية المشهدية الراصدة لصورة خارجية من صور المجتمع، مرتبطة بفترة زمنية محددة، تلقي بأبعادها السياسية والنفسية على الجو الروائي القائم في أعقاب زوال شبح الحرب الذي كان مخيماً على الأجواء، مخلفاً هذه الحالة التي تشير إليها تلك البداية الدالة على انسحاب هذه المرحلية الشبحية:

«في صباح بارد من أواخر شهر فبراير ١٩٩١م كانت السماء بيضاء صافية، وخالية من ضجيج طائرات إف١٥ المقاتلة، لحظة أن استيقظت المدينة بعينين متعبتين، وترك الحمام البلدي مخلفاته اللزجة على أجهزة صفارات الإنذار فوق المباني الحكومية، بينما هدرت محركات حافلات خط البلدة عبر طريق العليا بسائقيها البدو ذوي الشوارب الكثة، و...»[٣].

يرتبط هنا المجتمع بالمكان المحدد وهو المدينة التي قامت من أثر الحرب بعينيها المتعبتين/ الحدث الخارجي العام الذي يظاهر كل العلاقات القائمة، مع تحديد الزمان/ زمان انتهاء الحرب، أو عاصفة الصحراء، تلك العاصفة التي تنتهي على أرض الواقع الخارجي المعلن على الملأ، لتحل على المستوى الخاص بتداعيات المرحلة السابقة، ويبدو من خلال المشهد أيضاً هذا التحول الذي يشير ضمنيًّا إلى تغيرات ما حملتها هذه الحالة الجديدة من التحول؛ مما يدل على مفارقة المكان والزمان، لحيثيات أخرى لهذه الحالة الحادثة في الماضي القريب، والتي فرضتها ظروف الحرب، وهو ما يحيلنا في عودة سريعة خاطفة إلى الإهداء الذي يبث فيه الكاتب جملته الافتتاحية المرتبطة على نحو كبير بواقع النص الروائي وأحداثه المثيرة، والتي ربما حاول الكاتب إحداث هذه الموازاة بين الحرب الخارجية بوجهها العنيف أو معناها الحرفي، وحرب أخرى معنوية، تكاد تكون مشتعلة داخل تضاعيف النص الروائي، كاستفاقة من أحداث فارقة غير عادية، كانت تعانق الواقع بوجه ما أو بآخر، وتجاورت مع إيقاع الحرب

من خلال العلاقات الإنسانية الموازية، بقوله الافتتاحي المقنع في صورة الإهداء:

«الحب، وسيلته الحرب، وخلفيته العميقة الحقد القاتل الذي يكنه كل جنس للآخر».

وحيث تلعب القارورة/ العنوان الدال إلى جوار معناها المادي المعتاد، ومعناها الرامز إلى الأنثى/ الحياة التي تحوي بداخلها المزيد من الأسرار والمسكوت عنه، وما يمور من تيارات وتناقضات وتهويمات، بالإضافة إلى الرقة المتناهية الشفافة. في هذه الرواية دور المستودع لكل الأسرار والحكايات سواء كانت من حكايات الواقع الآني المضطرم والمتأجج بنار الذات والآخر وعلاقاتهما، أو من متن الحكايات المتوارثة التي ترويها الجدة، وتسقطها الساردة/ الأنثى على أحداث من خلال المقاطع السردية التي تتناوبها مع عملية الرصد الخارجي التي يقوم بها الراوي الآخر للنص الروائي، والتي تقول بضميرها الذاتي السارد متذكرة:

«لا تضعي فيها الحي حتى لا يموت!

قالت لي جدتي ذلك وقد ناولتني القارورة، ثم أضافت وهي تهزها في وجهي:

ضعي فيها الحكايات الميتة كي تعيش!»[٤].

هنا تصير القارورة – بتميز- حيزاً للمسكوت عنه، من سراديب الذات التي تتحوّر لتكون صورة من صور التغير بالمجتمع؛ فجُل الحكايات مصيرها الموت في مجتمع مغلق، لا يعترف بمشاعر أفراده، ولا ينفث عن آلامهم النفسية المبرحة؛ فهي تلعب دور الذاكرة التي تحتفظ بكل ما هو فائت، ولا تركن إلى الراهن / الحي حتى لا تخنقه، وتصيِّره إلى العدم، فبهذه الفلسفة تكمن براعة الساردة / الأنثى، المستمدة من فلسفة الجدة/ الرمز الأكبر للحياة الماضية / التراث، إمعاناً في إطلاق اللحظة الراهنة حتى لا تموت، ومن هنا يبدأ الصوت الأنثوي في البوح واستخراج مخبوء القارورة/ الذات، انطلاقاً من تلك الحكمة الفلسفية البليغة، المتمثلة في كلمات الجدة، والتي سبقت كل البوح لقولها الافتتاحي لسرد الحكاية / المأساة: «من تقص عليّ قصة حزينة لها هدية»[٥]، بما يشي بأن ما يملأ هذه القارورة / الذات / ضمير المجتمع ما هو إلا الحزن أو الحكايات الحزينة، ترسيخاً لفلسفة الحزن التي تبقى، بينما يتبخر الفرح خارجها، معانقاً الأثير حتى زوال تأثيره، لتلج الذات الساردة عالم سرد حكاياتها الحزينة/ مأساتها أو مأساة المجتمع المتجسدة من خلال أزمة الذات والمتعلقة بها، فتبدو براعة استهلال المقاطع التي تهيأت فيها الكتابة للبوح وجلد الذات على حد السواء بداية من المقطع الرابع، وهو ما يقف بالزمان النفسي عند حدود التذكر والاسترجاع، وتثبيته، وتحويله إلى نقطة ساطعة، تدور حولها خطوط السرد وتداعياته.

ضمير الأنثى/ الذات الساردة:

يستهل الضمير الأنثوي السارد عملية الاسترجاع أو العودة إلى نقطة البداية: «كنت

أتمنى لو لم أبق وحدي في البيت ليلة الثالث عشر من يوليو ١٩٩٠م، لو كان سواي هنا لما حدث كل ذلك»[٦].

فهنا يتحدد زمن الحدث الروائي الممتد بين تاريخين، يحصران تداعيات وقوع الحرب على المستويين الخاص والعام، واندحارها على خسائر مادية ومعنوية جسيمة مع أواخر فبراير من العام التالي؛ فهذه الإشارة الوامضة التي تدفع باب الحكي الذاتي/ الخاص، الموجع على مصراعيه، والدالة على حدوث ما لا تتمناه النفس، وهي الإشارة التي تحمل أيضاً ملامح جديدة من ملامح التغير المجتمعي في مجتمع جاف، مغلق نفسيًّا ومعنويًّا، لكن مساحات تحركه المادية المتجسدة على أرض الواقع، تخلق حالة من الانفتاح والترف فيما لا يمس أعطاف النفس التائقة الى معانقة حريتها، بمعنى أنه لا يحرر الذات المقموعة من أسر العادات والتقاليد وقيود المجتمع الحديدية؛ فالحياة خارج الذات/ حدود المنزل/ حدود العزلة الاجتماعية، تصحبها حالة من العزلة في الخارج أيضاً بالرغم من انطلاق القشرة الخارجية المغلفة، في فضاء المجتمع، فالساردة تواصل ندمها / جلدها لذاتها/ تمنيها لعدم حدوث ما حدث بهذا الاشتباك بين الرصد الخارجي واحتياجات الذات وأزمتها:

«لو وهبت نفسي فرصة أن أتنزه قليلاً مع أهلي خارج البيت، وذهبت معهم في نزهة بالسيارة ودخلنا جميعا مطعم (هارديز)، ثم طلبت (فطيرة التفاح) الساخنة التي أحبها، وتقاسمت مع أختي منى الطاولة التي تطل على موقف السيارات، وعلقنا ساخرتين كعادتنا على الشباب بحركاتهم المكشوفة، ونحن نتابعهم من وراء الزجاج المظلل»[٧].

تبدو هنا مفردات الواقع الجديد، المتغير والمغاير للطبيعة الجافة للمجتمع الصحراوي، والمستمدة من الحضارة الغربية الوافدة بمفرداتها ومسمياتها الأجنبية، مع ما تدعو إليه من انفتاح كامل على العالم الذي تشغله ماهية الحرية، التي تبدو هنا مشتهاة للضمير الأنثوي السارد في الخارج أيضاً، ومنقوصة، فهي تأتي ولو على سبيل المشاهدة من وراء حجاب، وهو ما يعكس الرؤية النفسية للساردة التي آلت على نفسها الاحتباس من أجل أشياء أخرى، تحارب هذا المد الرجعي بالبحث العلمي الذي يمثل تعويضاً وقيمة إنسانية أسمى وأوسع لمفهوم التحرر والانفتاح، وهو مما يميط اللثام عن النزاع النفسي أو تيمة الصراع بين الذات ومتطلباتها وطموحها ونوازعها البشرية، التي تضعها في هذا الفخ/ الأزمة الإنسانية التي تثيرها تأزمات العلاقة مع الآخر الذكوري أو العنصر الغريب والمشتهى في الوقت ذاته، أو مع الآخر المترصد لحركة الأنثى كرقيب وقامع داخل بنية المجتمع، من خلال ما يمور داخل المجتمع من تيارات متشددة، وخلافه.

هذا التغير الذي يرصده ضمير الأنثى الساردة من خلال علاقتها المشتهاة، وغير المتوقعة، بالمسرود عنه/ الآخر، القادم من أغوار أزمة أخرى: «ما أدهشني في الليلة الأولى بعد سماعي صوته العذب، أنني رفعت وسادتي لأعيد ترتيب السرير، فوجدت دويبة صغيرة،

اقتربت منها، فوجدتها عنكبوتاً، يدرج تحت قماش الوسادة بثقة وهدوء... في ليال تلت، صار العنكبوت يفيض مثل رجل حسبة، متفحصاً خيوطه الحريرية الناعمة، باحثاً عن فريسة متشرنقة داخل مصيدته»[٨].

يمثل هنا العنكبوت حالة التسلل، ثم التمكن التي يعول عليها النص الروائي عملية الحدس أو التبشير بعلاقة تحمل الكثير من الإحداثيات الملهمة، كما تحمل توقعاً بحدوث ما لا يمكن توقعه، وما يدلل على عملية الاختراق التي تنفذ منها ملامح التغيير على المجتمع الذي تغير طبقيًّا ليصبح مجتمعاً مرفهاً بعد جفافه، لكن سمات التناقض تجعل من كل هذا الترفيه والبذخ أمراً منقوصاً أيضاً في حد ذاته، فالشخصية الساردة ما زالت مهجوسة، أسيرة لانغلاقها وارتدادها داخل الذات، وكمونها في مرحلة الانعزال التي تمتد لتشمل انعزال عواطفها المشبوبة وهي ابنة الثلاثين دون زواج(!)، واحتياجاتها الطبيعية والنفسية، وهو ما يكشف جزءًا من زوايا المسكوت عنه وإشكاليات تنخر في بنية المجتمع: «لكن الرعب لم يزل يحيط بي كسياج، كلما حاول أحد أن يقبلني أو يطارحني الحب»[٩].

يبدو ذلك المتغير الذي تحدثه/ تكشف عنه العلاقة الجديدة التي خرجت بالذات الساردة/ مجتمعها من وهدة الانغلاق إلى سماء السحر الذي تنشده/ ينشده المجتمع، بآليات جديدة هي عناصر جذب وغواية. تلك الغواية التي وقع فيها المجتمع بمعانقة الجديد، بغض النظر عن زيفه أو عدم التحقق منه. ذلك التسرب/ التسلل الذي تحدثه علاقة هذا الغريب عبر أثير هاتف، هو أحد مستحدثات العصر، وأحد الدخائل الرئيسية التي اقتحمت العالم السري للشخوص منذ آماد سواء قريبة أم بعيدة، وهي التي تتوازى مع وقوع المجتمع في أسر هذا الشرك/ الفخ الذي نصب له في تسلسل المستجدات / المتغيرات، حيث تتعامل الساردة بلغة المجاز: «حين شدني من يدي مساء الثالث عشر من يوليو، اختار أن يحاورني في موضوعات زاوية (ورد في آنية) التي أكتبها، فوجدتني أنقاد إليه مذعنة ووديعة ومسحورة، فليس أسهل على الإنسان كي يقود آخر إلى فخاخه من أن يتحدث عن تأثر هذا الآخر ونجاحه، حتى يهلكه في بحيرة غروره ونرجسيته، هل كنت مغرورة وساذجة إذن؟!»[١٠].

هنا تطفو الذات لتنفرد بنرجسيتها وغرورها التي تتوازى مع نبرة الاعتزاز والفخر التي تعتري المجتمع الغارق في تيهه التليد، ذلك التيه الذي يجعل من الذات الساردة أكثر قدرة على تقمص الدور المفتقد في حياة داخلية لم يكن فيها إلا الجفاف الداخلي، والانغماس في قضية وجودها في حيز رجل المزاعم الذي اخترق كيانها كما اخترق الآخر الخارجي كيان هذا المجتمع، فهاهي التغيرات القشرية تشي بالتحول الذي يشمل الذات، لتكون صورة جديدة من صور الحياة الجديدة/ الفخ الأكبر، الذي أرادته بوقوعها في طقوس التفاصيل الجديدة المخبوءة، والتي هي من معالم العالم السري للفتاة/ المرأة في مجتمع محافظ: «بعد ذلك، بدأت أحشر جسدي الوافر داخل تنورة (فيزون) من نوع (ستريتش) التي عانقت فخذيّ الممتلئين، وضغطت التنورة على أسفل جسدي حتى أحسست أنني صرت سمكة أو حورية بحر، أسفلها

كائن بحري، وأعلاها امرأة فاتنة... وبعد أن صرت أقابل خطيبي، بدأت أتعمد أن أرتدي الـ (بيور سيلك) دون حامل الصدر، حتى تتشرنق عيناه مثل حشرة في مصيدة عنكبوت»[١١].

تتبلور تلك الإحداثيات الجديدة للتحول، مع الرغبة العارمة للتحرر والانفلات وتبرعم طموحات النفس التائقة، في ظل مجتمع أسري غائب/ مغيب، مشغول بهواجسه الأخرى وأهوائه وأطماعه ونزواته، واعتواره، وكذا انفلاته الخاص، والذي يتعامل من خلاله النص الروائي بتوظيف دلالة اسم العائلة (الساهي) التي ربما أعطت مؤشراً على الغفلة والسهو عن كل ما يدور داخل البيت/ المجتمع، والذي انشغل فيه أحد الأخوين بهوسه الديني، والآخر بشبقه المنفلت الذي يجيزه له واقعه المحيط، والأب بتجارته وموقعه الاقتصادي، ثم مرضه: «أما أبي فلم يعد يخرج كثيراً بعد إصابته بجلطة خفيفة في المخ، وبعد أن خرج من مستشفى الطب العام، لازم غرفته العلوية، ولم يكترث عما إذا جاء الدحّال أو غيره»[١٢].

ذلك الانفلات العام الذي يحيط بأسرة/ نواة مجتمعية، تتخللها الهشاشة والفراغ وتنهش فيها الغفلة والاستعلاء على الأمور والنأي عن الالتحام بإشكاليات الواقع. تلك التي يسقطها النص على المجتمع كله، بوقوعه في فخ التيارات المتشددة في الظاهر، لتدع الباطن نهباً للاختراقات الداخلية والخارجية: «هل كان الدحّال، أو الدجّال، يتقن فنون اللعبة بهذه المهارة؟ هل كنت يا حبيبي لصًّا مدرباً؟ أو مجرماً محترفاً، ولكن لمَ فعلت كل ذلك؟ لم أحببتني كل هذا الحب؟ ولم جعلتني أدمن حبك؟ لم فعلت كل ذلكَ؟ أريد أن أفهم الآن.. الجيوش والدبابات الروسية السريعة، التي انطلقت من البصرة إلى الكويت، لها أسبابها وطموحاتها، ولكن أنت ما أسباب اقتحامك قلبي؟»[١٣].

هنا يعود الحب للاشتباك مع مفهوم الحرب وآلياتها.. تلك الإحالة التي بدأ بها الكاتب روايته بإهدائه الملغز، ذلك الذي يدفع إلى سبر الغور الكامل، الكاشف عن جذور الإشكالية المتوارثة التي يبثها المجتمع، ويعتبر تفاصيلها من قبل المسكوت عنه، وكنوع من أنواع التابو الذي لا يجوز كسره أو التعامل معه، تلك الحياة السرية للأنثى التي ترى في مرآة ذاتها أغوارها، والتي لا تتأتى إلا من خلال فلسفة الأزمة التي تدعو إلى استجلاب هذه المناطق البعيدة من الأعماق، لبيان الأثر البالغ الذي تحولت به الفتاة/ الأنثى، من مقاتل شرس مع النماذج المتعددة للآخرين المحيطين بها إلى حمل وديع، يرفل في حلل العشق والغرام مع النموذج العاشق، والتي يكشف السرد عن الأسباب أو الحيثيات المختزنة للأزمة / الوضع الأسري/ الاجتماعي السيء، الذي أنتجه مجتمعها/ بيئتها للوقوع في هذا الفخ التي أدت إلى هذا الانزلاق المدمر، في قول ضمير الساردة، من عمق الأنا المتألمة، الراصدة: «في البيت، كنت الوسطى المهملة، لست الكبرى التي تتحول مع الزمن إلى أم بديلة، وتكتسب أهمية مضاعفة، ولست الصغرى، أو آخر العنقود التي يتحبب لها الجميع... كنت لا أجد الأمن الوجداني، وأتعرض للإهمال والنسيان من الجميع في البيت، أو لحالات اقتحام جسدي ممن هم خارج البيت. لم أصدق أن أسمع

شخصاً أو رجلاً بصوت رخيم يقول لي: يا حبيبتي! يا عمري!»[١٤].

يكشف السرد صراحة عن الوقوع في الفخ المستمد حتماً من ماض تشتبك علاقاته وتزدحم وتحتدم على وعي الذات الأنثوية الساردة، لتشكل عقدة الشخصية بالضرورة، يجوز إحالتها على قطاع عريض من النماذج الأنثوية بالمجتمع، حتى هذه الشخصية التي تبدو ملتزمة بحدود بحثها العلمي الذي يعمق عزلتها، ويخترع لها سبباً وجيهاً، برغم عدم اكتمال تبريره لهذه الارتدادية الشديدة داخل الذات، لكنه لا يميزها عن قريناتها إلا في حدود ما تحاول إنجازه من مساع من شأنها محاولة القصاص لحقها وحق مثيلاتها من المجتمع الجائر، وبمغايرة موقف شقيقتها من عملية الحب والتضحية من أجل من تحب أو تريد التقرب إليه، وفي هذا نمط مغاير للسائد حتى في نطاق الأسرة: «لا.. لن أكون كذلك، ربما علي الدجّال أوقعني بحبائله، وقد تقمص شخصية رجل مهذب ومحترم ومحب، لحد أنه وضع لنفسه اسماً بديلاً، ورتبة عسكرية بديلة، وأهلاً بدلاء، ولم يجعلني أطارد رجولته، قدر ما طارد هو أنوثتي وعبدني إلى حد الجنون»[١٥].

هنا يأتي الاختلاف في شكل العلاقة التي تميز الأنثى وترضي غرورها، وتجعلها مختلفة، لكنها في الوقت ذاته مستلبة، لا فرق كبير بينها وبين مثيلاتها في مجتمعها المحيط، الذي تعكس مرآته حالات من الاغتصاب والإكراه والرضوخ لتيارات متشددة وعادات جاهلية مذمومة واستنفارات عدة لمجابهة مظاهر القمع الذي يواجه بها الواقع المحيط/ المجتمع إرهاصات ومستجدات أفراده في الحق في ممارسة طبيعية لكل أوجه الحياة الفطرية والمكتسبة، والتي من أمثلتها كما تشير الساردة وتدرج تفصيلاً، إلى أزمة منع النساء من قيادة سياراتهن، وما يتوارى خلف هذا القمع/ المنع، من أمور من قبيل المسكوت عنه، ومردود على حيثيات حكمه المنقوص.

فهنا تخرج الساردة من حيز الذات إلى حيز الالتحام مع أنات المجتمع وشكاته الرافضة للقمع: «إذن ليس الأمر بيننا وبين عدونا وخصمنا، هل تقود المرأة السيارة أو لا تقود المرأة السيارة، وإن كان الأمر يستحق، لكن الأمر أكبر من ذلك، ونحن ندري وندرك بما أعطانا الله -عز وجل- من ذكاء بسيط، ندرك أن وراء الأكمة ما وراءها، هذه الخطوة المعلنة، أما الخطوات الأخرى غير الصادقة فحدث ولا حرج»[١٦].

تعكس مرآة المجتمع هنا هذه الرؤية الصادمة كصورة من صور التعامل مع المرأة، أو العنصر المهيض الجناح، المهضوم من خلال دائرة من دوائر تعاملها مع واقعها المحيط، المتضارب بعلاقته العكسية مع المدنية والتطور اللذين نالا من الحياة/البيئة المتجددة، الكثير والكثير، حتى لتكاد تنقلب انقلاباً كليًّا مضادًّا لحقب تاريخية فائتة ممتدة، والتي تعكس فيما تعكس أيضا صورة من صور التشدد المصوبة أسهمه نحو كل تعارض معه سواء بالحق أو بالباطل، والتي تمثلها صورة الأخ المتشدد الذي يتعامل مع نمط ثقافي مغاير للتعامل مع المجتمع، عبر إنتاج وسيط إعلامي هو الشرائط الدينية المسجلة المحملة بالخطب المنبرية

الزاعقة- بحسب الساردة- والتي يزعم بها أنه سوف يغيّر وجه العالم، ويرتد به إلى صحيح الأمور، وفي الوقت ذاته يجابه بها محاولات المرأة للنهوض من رقادها وسباتها، والتي تشارك فيها الساردة كعنصر نشط ضمن التيارات المحاربة من أجل التحرر التام والخروج من الشرنقة، وهو ما يعيدنا إلى تيمة الصراع، «صراع الفرد مدفوعاً برغباته ومثله.. وصراعه ضد الآخرين، للمواءمة بينه وبين مجتمعه»(١٧).

بين الذات الساردة، والسارد الخارجي:

عندما تبتعد دوائر الذات ومساراتها قليلاً، لتهدأ، تطفو الحاجة إلى الولوج إلى العالم الخارجي للمجتمع الذي يؤطر هذه الذات وتلتحم به، ويعود ضمير الغائب الراصد لحركة السرد الخارجية؛ ليلعب دورا تبادليًّا/ تكامليًّا، لملء فراغات السرد التي يعول عليها الكاتب بضمير المتكلم متقمصاً دور الساردة الأنثى، ليقطع سيّال الذكرى وجلد الذات المختلطة بلحظات التفكر والنظر للأمور من زاوية فلسفية الرؤية، يدفعها التساؤل المر، المتكرر، والمؤنب، لتمتلك آلية السرد في هذا النص تنوعاً، يثري حركته على مدار النص، ويملأ فراغات السرد في النص؛ فالواقع الخارجي المأزوم، المحمل بإشارات الحرب وأجوائها، من خلال تفاصيل الفترة الزمنية الحرجة بداخل زمن الحدث الروائي، على مستويي الحرب المادية المعلنة والمعنوية التي يمثلها السرد الروائي في تواز، تبرز من خلاله هذه الإشارات التي تخرج بالمعاناة من الحيز الفردي إلى الحيز الجماعي، المنحاز لمتطلبات المرأة، والتي تكمل - كما أشرنا- زوايا النظر إلى هذا الحدث الخارجي الذي تولت الساردة حكيه/ سرده من منظورها الداخلي، الملتصق به، كواحدة من الجماعة المتضررة، فيقول ضمير السارد الخارجي: «بعد الليلة ذاتها، خرجت النساء من مركز الشرطة، بعد أن أحضرت كل واحدة منهن كفيلاً عنها، يكفل زوجته، أو أخته أو أمه بأن لا ترتكب مثل هذه الخطيئة. كانت الأستاذة الجامعية تظن أنها ستستقبل كالأبطال في الجامعة، لكن عبارات السخرية والاتهام والتشويه كانت ملصقة على باب مكتبها»(١٨).

هكذا يبرز المجتمع مساوئه وخلطه للأمور، من خلال هذه المشاهد الدالة للنتائج، وتداعياتها ونقاط انتشار توابعها، تلك التي تلتحم مرات ومرات مع أجواء الحرب الحقيقية التي ترصدها الساردة، من منظور حربها المتوازية في اتجاهات عدة: البيت، العمل، الحياة خارج البيت، والآراء التقدمية العلمانية التي تدور في فلكها، فضلاً عن حربها على من ادعى عليها العشق واختزل حياتها في عينيه، كما باغتتها الحرب الحقيقية/ الواقعية على حياتها وحياة مجتمعها، فهي تطل مرة أخرى: «الضربات الأولى تجاه بغداد كانت ضربات جراحية كما يسميها الإعلام. والنقل الحي للضربات يشبه ألعاب الأطفال. كان الرعب يملؤنا من احتمال أن تقتحم الغازات السامة بيوتنا، كان الرعب يتصاعد أكثر في حلوقنا كلما أعاد التليفزيون عرض آثار الغازات الكيماوية على أكراد حلبجة»(١٩).

كما يعمد الكاتب للعودة عبر تيمة السرد الخارجي إلى استخدام تيمة كتابة المذكرات التي تظهر من خلالها الذات الأنثوية الساردة مرة أخرى، لتواصل رحلتها عبر أحوالها ومشاهداتها ومن ثم رصدها لما يدور حولها ويؤرقها، وهي حيلة سردية، تذيب القشرة الفاصلة بين الذات والخارج، والتي تقرن بين ما يدور بداخلها وما يفاجئها به خارجها المحيط المؤثر الدال على اكتمال الغفلة/ الوقوع في فخ علاقة محكمة جيداً ومخطط لها، في خط مواز لمستويات الحرب، وهو ما تؤكد عليه تفاصيل العلاقة التي دخلت في حيز الالتحام والانصهار: «كانت أحداث حربي الخاصة داخل البيت تشبه كثيراً أحداث الحرب خارج البيت، كان كل أفراد البيت تحيط بهم علاقات الزيف والدجل، ولكن لا أحد يتأمل المشهد جيداً، كذلك الحرب الطاحنة، التي تشبه حرب النجوم والتي تنقل حية عبر شاشات التلفزة، ورغم ذلك لم ير أحد زيف الحرب ودجلها من الداخل... كلما جلسنا في مقهى، نشرب قهوة تركية وكوب كوبتشينو، يضج جهازه اللاسلكي بالاتصالات، بنداءات رقمية ورموز، وأحياناً يصل إليه النداء عبر الجهاز: رائد علي! فيجيب ويوجه المتصلين! مذهل هذا الكائن الذي يملك براعة أن ينفذ الدور جيداً، ولا ينسى أو يتلعثم أو يتغير لون وجهه مثلا!»[٢٠].

كما تغوص الساردة - التي لا تنفصل برغم ما يعتريها عن مجتمعها- في تفاصيل الحالات الدالة على وقوع نماذج مستلبة من المجتمع في جرائم نفس، لها دوافع أسرية ونفسية ومادية وعلاقات شائهة، وهو الذي تؤكد عليه تداعيات الأمور التي تجعل من المجتمع إطاراً كبيراً للعديد من صور الاحتيالات التي يرصدها ضمير السرد الخارجي. وقد تسللت من صور الذات وتكونت بمفرداتها ووحداتها وحالاتها، فمن حديث الساردة المترع بالأسى والانغماس معاً، يخرج النص إلى العام، فتعكس مرآة المجتمع هذه الصورة، التي تحوله إلى سوق: «كل شيء في هذه المدينة يحمل نقيضين، كأنما هي ذوات انفلقت إلى شظايا، في داخل كل شخص شخصان أو أكثر، شخص الظاهر وشخوص الباطن، شخص محترم ومهذب ومخلص ومنفتح في الظاهر، وفي الباطن والعمق شخوص عديدون للصوص وخونة ومنفلتين ومتزمتين، كأن الناس يستبدلون الشخوص في دواخلهم كالملابس تماماً، تبعاً للحالة والطقس والمكان والظرف المصاحب»[٢١].

تبدو هنا الازدواجية في كل شيء كملمح هام من ملامح الواقع المحيط، المتشرب بفلسفة الأقنعة الخادعة، والتي ربما تحول المجتمع بها إلى سوق للنخاسة والعهر من خلال النماذج التي يعج بها عالم المسكوت عنه بأرض الواقع، وتتعرض الساردة لها، كذات تمثل جزءًا من ضمير المجتمع، مشارك ومتورط في آن واحد، وكاشف لحقائق التورط المماثل للحالات الاجتماعية الأخرى التي تفحصها الساردة كأخصائية اجتماعية، تقع هي أيضاً في حزام شغلها، ولكن المفارقة تكمن في وقوعها في خانة هذه الحالات، التي تلقى بها نفس هذه المصائر الدامية ماديًّا ومعنويًّا، والتي تلاقيها صاحبات تلك الحالات، من خلال مرورها بمرحلة هتك العرض باسم الحب والاقتران الشرعي، ومن ثم اللعب على أوتار ارتوائها: «حين اقتربت من سيارة

علي الدحّال ابتسمت، دون أن تعرف أنه كان البارحة يدعى حسن بن العاصي، ليس البارحة فحسب، بل منذ دقائق قليلة وهو يقف ببزة جندي مراسل، قبل أن يرتدي بزة الرائد على الدحّال: صباح الورد عيوني! قال ذلك ويده تعتلي يدها هاصرة وداعكة، حتى يقطر من عينيها الواسعتين الجميلتين المزيد من الرضا، وتميل بصرها مغرورة وممتنة، حتى يتأوه بلذة»(٢٢).

هنا يتحقق جزء من الكشف السردي الذي يميط اللثام عن حيثيات كانت غائبة عن وعي المسرود عنها في تلك الحالة، والتي دارت مع واقعها المحيط في دورات الوقوع في الفخ الناعم الذي تنزلق معه على فراش أحلامها / أوهامها التي صارت صورة من صور أوهام مجتمعها، والذي ما تزال مرآته مصرة على عكس كل صور الانحدار والتورط، ودفن الرأس في الرمال: «في غرفة الشاي والقهوة كان يقف بين زميليه، كلاهما برتبة عريف، وهما يقرآن زاوية صحفية تحت عنوان (ورد في آنية) للكاتبة منيرة الساهي، وقد كتبت هذا الصباح عن هموم المرأة في المجتمع، وتغامزا على رئيسهم في العمل الرائد صالح الساهي، فتأوه حسن بن العاصي وهو يقول سوف أتزوج هذه البنت! فضحك منه زميلاه العريفان وسخرا طويلاً... مما اضطره أن يفكر كيف يدافع عن كرامته وقد داسها هؤلاء الأغبياء!»(٢٣).

هنا يكشف السرد عن جذور/ دوافع الفخ المنصوب للعلاقة المشبوهة المخاتلة، القادمة من دهاليز العتمة النفسية التي جعلت من شخصية (العاصي)، الأدنى رتبة مجتمعيًّا وماديًّا، شخصية أخرى مزيفة/ قناع، يحيلنا إلى الازدواجية التي أشرنا إليها من خلال إحالة سابقة.. وهي الشخصية/القناع التي يواجه بها عجزه وحقده، ويشعل بها تمرده على واقعه وطبقته، وينتقل ليمارس طقوس حرب أخرى ضد واقعه/ مجتمعه، ومن يسومه العذاب، كرمز للسلطة في شخص رئيسه الرائد صالح الساهي، من خلال اصطياده لشقيقته، حيث يكشف السرد عنه كحالة اجتماعية شائهة، ترزح تحت نير الهم الاجتماعي والتعقيد النفسي المشتعل بالنقائص والحقد، بالرغم من واقعه الآخر المستقر الذي يتمثل في: «ثلاثة ذكور، ثلاث إناث، وزوجة! مثل صغار الطيور تحضنهم أمهم في عشها المطمئن، منتظرة ذكراً لا يكف عن الغياب، نعرف أنه يطير بخفة وحذاقة، لكنها لم تكن متأكدة عما إذا كان يحط لبعض الوقت في عش آخر أم لا»(٢٤).

فمن خلال هذا الهامش أيضاً، يكشف النص عن نموذج آخر مستلب من نماذج المرأة بالمجتمع المحافظ المغلق على أفراده، ولكنها بالرغم من ذلك تعيش حياة مطمئنة، مستقرة، راضية عن حالها بالرغم من تفاوت المستويات الاجتماعية، لتمثل حالة النقيض لحالة الشخصية الرئيسة بالنص التي تمثلها الذات الساردة.. ومن خلال هذا (العاصي) أيضاً تبدو الهوة بين الطبقات الأدنى والأعلى. فهل كانت تفاصيل الضغينة بين الرئيس والمرؤوس سبباً كافياً لإشعال جذوة كل هذه الحرب إلا أن تكون حرباً موازية بشكل ما أو بآخر لحرب شاملة، أقوى وأعتى على المستوى النفسي المعنوي، والخارجي العام.

اكتمال الدائرة:

تعكس نهايات النص الروائي، مع نهايات الحرب العاصفة الحقيقية، مع تفاصيل السرد المشهدي الذي يكشف النقاب عن حالة الخداع والزيف عن بعض مظاهر التحول والترف الزائد، وصوره من ملبس ومأكل وعطور وسيارات فارهة، حديثة، وتطورات غريبة، وافدة في بنية المجتمع الذي يظهر وجهه الحضاري المتمدن، تشهد هذه المظاهر على ازدواجية العلاقة بين الظاهر المحافظ، الزائف وما يعتلج في الباطن من صور الازدواجية والاحتيال التي ركز عليها النص في نقاط عديدة منه، ليتفجر من خلال حفل الزواج / الاقتران بين الزيف والحقيقة، وهو الذي يؤدي إلى النهاية الدرامية المباغتة للحدث الواقع بين رحى الحقيقة الواقعة الملموسة، والخيال المنتج للنص الروائي الذي يمثل قشرة العمل الفني الصلبة: «مثل شهاب يخطف في سماء مظلمة ويصعق أرضاً، غافلة كانت أعينهم وهي تصطدم ببعضها، الجندي المراسل حسن العاصي وهو يخطو تحت عباءة رائد اسمه علي الدحّال، وابن الخالة ناصر الذي يعمل معه في الوزارة (حسن!)، صرخ دهشاً وذاهلاً، وهو يرى الجندي المراسل زوجاً لابنة خالته وباسم زائف، ووظيفة وشكل زائفين!»[٢٥].

لكن الزيف يستمر باستمرار الاقتران المزيف، خوفاً من الفضيحة ودرءًا للعار، انطلاقاً - مرة أخرى- من ثقافة النعامة حين تدفن رأسها في الرمال، ذاك الحل الذي يعقد الأمور أكثر مما يخطو بها إلى بر الأمان، بل ويمضي بالساردة إلى دهاليز الحيرة والعتمة التي عانت وتعاني منها الكثيرات ممن دخلن نفق مجتمعهن المظلم، وهي صورة أخرى من صور الازدواجية.

لكن الذات الساردة تحاول العودة بروح المتطهر الذي يحاول عبور جسر أحزانه، متمثلاً الحقيقة المُرة كأمر واقع، ملزم، تؤكده تلك الذات ضمنيًّا، بفعل البوح المستمر/التطهر، الراصد لآلام النفس والعامل على انسحابها من الروح، كما ينسحب المخدر من الجسد: «كنت أفكر قبل أن أوقف قلمي عن نسج المأساة، كيف لقارورة أسراري أن تتسع لكل هذه الأحزان؟ كيف تستوعب ذلك دون أن تنفجر وتتشظى؟ مسكينة أيتها القارورة، يا مستودع أسراري وأوراقي وأحزاني»[٢٦].

الذات هنا لا تنفصل عن وعيها المتجذر بتراثها المستمد من تراث الجدة وحكاياتها الحزينة دوماً، والتي تربطها بمجتمعها برباط قوي، لا تستطيع الفكاك من أسره، فها هو النص الروائي يفرض تداعيات الأمور التي تعيد كل شيء إلى بداياته الأولى، المتكررة، القارة في عمق التاريخ الاجتماعي وعمق القارورة التي مثلت الذات، كما مثلت المجتمع بجدارة، كمستودع لأسرار، ومسكوت عنه؛ ما حدا بالنص للدخول في عملية الاستشراف التي تتوقع بها الذات الساردة العودة إلى ذات السمات التي يحملها التراث ويحتفظ بها كقناع أصيل للعلاقات المتوارية في ضمير المجتمع، ليصير المصير الخاص، نمطاً وصورة من المصير

العام، وكي تعود جزءًا من قطيع، ربما عادت إليه بعد تطهرها مما ألم بها وتخلصها من ورطتها/ ورطة واقعها المحيط الآنية، وبتلك الروح الساخرة المستسلمة لقدرها التاريخي، تكتمل الدائرة، التي ربما تعود الساردة لتساير بها القطيع، لتنقل المرآة صورة الذات ضمن السياق العام لصورة المجتمع: «ستمر الأيام رتيبة وبطيئة، وسيأتي زميل أبي في سوق العود والسجاد، وهو يحمل معه مهري وأعوامه الستين، سيأخذني وأنا أسمع عزاء من حولي: أصلاً أنت عانس، وعمرك فوق الثلاثين! سأقتنع نفسي بذلك!»[٢٧].

الحواشي:

(١) د.فاطمة موسى: سحر الرواية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م).

(٢) د.صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية (الكويت: دار سعاد الصباح، ١٩٩٢م).

(٣) يوسف المحيميد: القارورة (رواية)، سلسلة آفاق عربية (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٠م).

(٤) السابق، ص٢٤.

(٥) نفسه، ص١٧.

(٦) نفسه، ص٢٥.

(٧) نفسه، والصفحة نفسها.

(٨) نفسه، ص٢٩.

(٩) نفسه، ص٣١.

(١٠) نفسه، ص٤١.

(١١) نفسه، ص٨٥-٨٦.

(١٢) نفسه، ص٨٩.

(١٣) نفسه، ص٨٩-٩٠.

(١٤) نفسه، ص٩٧.

(١٥) نفسه، ص ١٠١.

(١٦) نفسه، ص١٠٩.

(١٧) سحر الرواية، ص٧٥.

(١٨) القارورة (رواية)، ص١١٩.

(١٩) السابق، ص ١٢٩.

(٢٠) نفسه، ص ١٣٥.

(٢١) نفسه، ص١٥٨.

(٢٢) نفسه، ص١٩٢.

(٢٣) نفسه، ص٢٠٩.

(٢٤) نفسه، ص١٨٣.

(٢٥) نفسه، ص٢٢٥.

(٢٦) نفسه، ص٢٣٣.

(٢٧) نفسه، ص٢٦٥.

قراءة في رواية (أبواق الملائكة) للأديب براك البلوي

هدى عبد العزيز الشمري- السعودية

إن رواية (أبواق الملائكة) تأخذك إلى عالم المثل، عندما تتحول إلى واقع تراه في شخصيات تُعاني التقاليد التي لم يُنزل الله بها من سلطان، إنها شخصياتٌ لا تراها كثيراً في الواقع، ولا تصادفها في يومياتك إلا نادراً، لكن الكاتب براك البلوي استطاع أن يقنعنا بوجودها وقربها إلينا بلمساته الواقعية التي أضفاها على ملامحها وأحاديثها الجميلة التي تعبر عن اهتماماتنا جميعاً، فهي حيناً تحب القراءة حتى الثمالة، وحيناً تستمع إلى صوت فيروز الذي يطربنا جميعاً، وحيناً تعيش الحب العذري الذي نجله، وحيناً تقدس دور الأسرة في الحياة.

لقد رسم الروائي ملامح الشخصيات بتؤدة، حتى تألمنا لألمها وفرحنا معها وشعرنا بنشوة الحب حين يسكن في قلوبنا ولا نستطيع ممارسته بزواج مُعلن؛ لأن الذنب لم يكن ذنبنا، ولم يكن الأمر بيدنا، وخرج إلى قيد الأعراف الصعبة، حيثُ تسود، وتفرق بين القلوب المحبة، وتتركها حائرة، لا تطيق العشق، فتنتهي معه بعد أن أصابها في مَقتل: «إذ لا يوجد أي مكان للحب في قبضة التقاليد»[1].

ومن المعلوم أن المتعة لا نستمدها فقط من جمال السرد أو من معرفة تتابع الأحداث أو التشويق في أسلوب السارد، إنما العنصر الأساسي الموثوق به لإعجابنا بأية قصة مرده الفكرة[2].

لذلك نُكبر روايةَ (أبواق الملائكة)؛ لأن فكرتها جليلة في ذاتها وحساسة جدًّا في مجتمعنا، خاصة في ظل الإرهاب الذي نشهده في الآونة الأخيرة في جميع مجتمعاتنا العربية - يا للأسف- على الرغم من تسامح ديننا واستيعابه لجميع طوائف الناس واختلاف مذاهبهم ودياناتهم.

يتضح ذكاء الروائي في اختياره لبدايات الرواية؛ فقد رسم مشهداً دمويًّا مؤلماً لمطلع روايته، يجتر معه عواطفنا للشخصية الرئيسة (طارق) وفي ذات الوقت تعبر عن غيضنا

تجاه ما نلمسه حاليًا من مشاهد مؤلمة؛ بسبب اختلاف المذاهب ومحاولة تعدي متشددين من مذهب على مذهب آخر بطرق مختلفة كالتفجيرات التي نراها في بعض مدن الوطن. والأدب صورة للعصر -كما يقول الناقد الفرنسي تين[٣]-: «أذكر الآن أنني سمعت إطلاق نار بالقرب من دوريتي، آخر شيء فعلته أنني تلفت لجهة إطلاق النار فقط، ثم تتالت الأصوات المختلطة، طارق طارق ...»[٤].

فمَن يُحب لوطنه سيول الدماء وتفرق الناس واختلافات في الرؤى تؤدي إلى خِلافات؟!

إن قراءة الرواية بتأمل؛ تجعلنا ندرك أن الروائي يملك موهبة رائعة بأدواته التي عرضها لنا عرضا تلقائيًا عبر حبكة روايته وشخوصها وعقدتها وفكرتها ولغة الحوار الجميلة بين شخصياتها التي جعلتنا نخلص إلى هدوء البال والراحة كما ينبغي لها.

فمن واجب المبدع في روايته وعمله الفني الإبداعي أن يحقق لنا نشوة وراحة من معاناة نلمسها في واقعنا، وتعكسها أدواته بإتقان، فينتشلنا منها بأفقه الرحب حيث يصور أناتنا ويحقق لنا رغباتنا بصورة من الصور.

يحكي الكاتب لنا الرواية بطريقة التداعيات النفسية وحديث الخاطر، فلمسنا فيها تغيير الضمير في أحيان قليلة، كي يأذن للشخصيات بنفسها أن تتحدث عن مشاعرها ورؤاها وهمومها أو أفراحها، ولعل هذا ما جعلها قريبة إلى قلوبنا وفهمنا وتصورنا لحقيقتها، لكنها تسرق تركيزنا كذلك في آن واحد؛ فلن نستطيع الانتقال من شخصية إلى شخصية أخرى إلا بتركيز وتؤدة وتأمل وهي تحكي لنا ما يجول في خاطرها وما تريد أن تفضي به إلينا.

وللرواية قيمة فكرية؛ فهي تتحدث عن واقع نتألم منه جميعنا ولا نملك له تغييراً؛ لذلك جعل الروائي نهاية الرواية مفتوحة أو شبه غامضة، فالبطلة تخر صريعة على الشاطئ، لكنها ليست غريقة، ولا نعلم كيف ماتت، هل قتلها المتشددون الذين يحيطون بها، أو هوت صريعة العشق الذي آلم قلبها فلم تطقه؛ لفرط رقتها ومدى صدق حبها وتوغله في قلبها، أو انتحرت ودفعتها الأمواج على الساحل. والبطل كذلك يغيب في

المكان ولا نعلم مكانه! فالروائي يقول لنا بطريقة أخرى عبر هذه النهاية التي اختارها أن عائق اختلاف المذاهب والأديان في التعامل بيننا هو قدرنا المستمر الذي لن يغيب عن واقعنا مهما حاولنا، وسيبقى يعيش بيننا بصورة أو بأخرى تماماً كالحب.

إن الرواية بخاتمتها، تتمثل أسلوب (الخرق) الفني في السرد؛ لأنها وضعتنا أمام سلوك غريب من الأبطال ربما لا نتفهمه، لكن الواقع المؤلم جعله مُمكناً وغريباً ومجهولاً وسبيلاً للخلاص في آن(٥). وهذه نهاية تُحمد للروائي؛ لأنها لمسة ذكاء كما بدأ روايته بذكاء شديد.

وكل شخصية من الشخصيات التي رسمها الروائي لديها نقصٌ ما، حاولتْ تعويضه وإكماله في الشخصيات التي صادفتها، فطارق إنسان مثالي وشرطي يدافع عن بلده وأرواح الناس من خلال القيام بواجبه الوظيفي، كما أنه من أسرة مثالية في التربية، وهذا ما يبرر لنا نظرته المثالية للناس والحياة وتمسكه بالقيم، تقول زهراء لطارق: «هل تعلم يا عزيزي إنكم عائلة مثالية، أحلم بهذه العائلة من زمن»(٦). وهو كذلك إنسان ساخر، يتألم من الظروف التي أحاطت بحبه ويسخر منها : «كم أحلم أن هذه الجلسة مرتبة لي، لكنني أدركتُ أنها تحتفي بي لوداعي وأن الأفراح لا تطول في قلبي المهجور»(٧). كما يهوى طارق العزلة كثيراً؛ لأنه لا يجد له شبيهاً في المجتمع الذكوري كما أبان خلال الرواية بعبارات كثيرة، يقول: «أمسَكَني حسين من كتفي ومال قليلاً ليحاولَ إقناعي، هبتّ رائحة الخمر من فمه، كدتُ أقع من قامتي؛ لم أعتد على هذا النمط من الحياة»(٨). ويقول في موضع آخر: «انفصلتُ كليًّا عن الصديقين حسين وعزام وأصبحتُ أذهب بمفردي إلى النيل وميدان طلعت حرب ورمسيس ومكتبة مدبولي العريقة؛ لأشتري بعض المؤلفات التي تستهويني قراءتها»(٩).

وجد طارق في شخصية زهراء نصفه الثاني الذي يكمل به حياته، إلا أن نظرتهما المثالية تجاه المبادئ التي لا ترى في الهرب إلا أسلوباً جباناً فترفضه، استدعتْ فشل حبهما في أن يصل إلى بر الأمان.

أما شخصية زهراء أو (زهرة) فهي فتاة رقيقة وجميلة من القطيف وتعمل ممرضة، وفي ذات الوقت لديها حس إنساني عالٍ وتحب القراءة والاطلاع وتتمتع برومانسية، ووجدت في علاقة طارق بأسرته علاقة مثالية تفتقدها مع أسرتها التي تقيدها كثيراً وتقسو عليها، خاصة بعد وفاة والدها وتولي أخوالها وإخوتها أمور أسرتها. وحينما وقعتْ في الحب وواجهتْ أسرتها، كان ردُّ أخيها قاسياً وواضحاً: «والله لأقتلها، وما تتزوج غير من لحمها ودمها، ما لقت إلا هاي الرجل»(١٠).

نرى صوت الراوي يتدخل كثيراً لتوضيح المواقف أو التعليق عليها: «لم يكن القرار صعباً لدى زهراء؛ لأنها القبلة التي تيمم نحوها، والهدف الأسمى لها في الحياة، العودة إلى طارق، وأن تفتح صباحاً عينيها عليه»(١١).

إن لغة الحوار التي تبادلت أطرافها الشخصيات تتسم بالحيوية وإظهار سمات الشخصيات وتعبر عن رؤاهم ونقاط ضعفهم، فمثلاً على الرغم من حب زهراء لطارق وتفتح أفقها إلا أنه في داخلها نزعة حب وولاء تجاه مذهبها الديني؛ يسبب برودة العلاقة والصد في أحيان تقول لطارق: «وتسألني: ماذا بي! ألستم من قتل الشيعة الذين يُحيون ذكرى مقتل الإمام الحسين - عليه السلام- وفي يوم عاشوراء»(١٢). مع أنها تعرف في قرارة ذاتها أن طارقاً لا يُشارك في تلك المواقف، وأنه يحبها ويحترم مذهبها ولا يتدخل في توجهاتها العقائدية أو الدينية، بل إنه لا يحاورها أبداً عن ذلك. لكن الروائي أراد أن يعبر عن العاطفة التي تتعلق بالولاء للمذهب، وخاصة عند السيدات؛ لأنهن أكثر عاطفة وتعلقاً بمكونات حياتهن، كما أنه أراد أن يوضح من خلال موقفها أن هذه العاطفة هي التي تجرنا إلى الوراء في أحيان، وتقف عائقاً أمام تماسكنا ووحدتنا والإحساس الإنساني لدينا والحب النبيل: «طارق متحدثاً بهدوء: حبيبتي زهراء .. وما ذنبي أنا؟ ما الذي اقترفته؟ هل لأن القتلة إرهابيون وينتمون للسنة، هل أكون مجرماً في ذنب لم أقترفه؟ ترد عليه زهراء: أنا متوترة ولن أستطيع أن أستمر في حبك بعد اليوم .. أرجوك أن ننهي هذه المكالمة..»(١٣).

للروائي نظرة رفيعة ومحترمة يحملها تُجاه المرأة، ويعبر عنها على لسان شخصياته قناعةً بها، فهو ينظر إليها بسمو، يستحق التقدير والاهتمام واحترام الرغبات وتلبية الاختيارات في وسط قمعي ومجتمع يعبد التقاليد في بعض الأحيان، وينسى تعاليم الله التي يدعو إليها، فالنساء شقائق الرجال كما يقول الحبيب المصطفى صلى الله عليه وسلم.

ألا ترى الروائي يُعبر على لسان البطلة زهراء قائلاً: «صدقني يا طارق دائماً أحلم بأن أقول لا لكل شيء، لكنها العادات التي ترسم حدود الكلمة واللعنة التي ترافقنا نحن الإناث»(١٤). بل إنه أبان عن احترام الرجل للمرأة بنظرة المجتمع المتجاوزة نحوها على لسان البطل وهو رجل، يقول البطل طارق: «لا أدري لماذا يكره الرجال هذه الحاسة السابعة عند المرأة، هذه الحاسة هي التي قيدت قلبي»(١٥).

ممّا لا شك فيه أن صوت الروائي لا ينفصل كثيراً عن الشخصيات التي اختارها لروايته وأراد أن يعبر من خلالها عن همومنا ورؤانا وتوجهاتنا التي نحملها نحن المثقفين بصورة خاصة، حيثُ نطمح إلى تغيير الواقع إلى الأفضل والأجمل.

إن حبكة الرواية أتت في نمو تصاعدي، طبيعي ومقنع للقارئ، لم نرَ فيها ضعفاً أو خروجاً عن الفكرة الرئيسة للرواية، وكل حدث صغير كان يستدعي تطور العقدة حتى نصل إلى مشارف النهاية.

سجلتْ لنا الرواية كثيراً من العبارات السائرة والأقوال التي تصلح للتغني بها في كل مواقف حياتنا؛ مما يدل على ثقافة عالية للمؤلف، ومن الأقوال التي سجلتها له:

١-أحب أن أرسم ما بداخلي كما أريد أنا لا كما يريد الآخرون.

٢-العشاق لهم تقاليدهم ولهم عاداتهم التي تختلف عن الدنيا.
٣-الحب دواء لكل شيء دون استثناء.
٤-إن أردنا العيش بقناعة؛ لا بد أن نُغيّر نظرتنا للحياة، وللناس من حولنا، لا بد أن يستوطن التسامح أرواحنا وذواتنا، لا حقد، لا كره، لا انتقام، لا تفرقة بين البشر.
٥-الشعراء يدركون رائحة اللّوعات.
٦-كل البشر على هذا الكوكب بمثابة ركاب سفينة في وسط بحر متلاطم، لابد أن يحافظوا على سفينتهم ويتعايشوا بسلام ووئام.
٧-هناك مَن يُحرك أرواحنا لنتجه إلى الجهة التي نؤمها، إنها ليست إرادتنا فحسب.
٨-القرارات التي نتخذها قد تكون مؤلمة في البداية لكنها كمشرط الجراح تريحنا فيما بعد.
٩-يجب أن نخاطب الآخرين ونأخذ حاجاتنا بالقناعة.
١٠-عند الإحساس بالخوف لا يرتب الإنسان دواخله جيداً.
١١-لا يوجد أي مكان للحب في قبضة التقاليد.
١٢-الأمهات يسندن العالم بقلوبهن.

إن هذه العبارات القيّمة زادت من قيمة الرواية فكريًا، خاصة أن الروائي جعلها ذائبة في نسيج السرد ووّظفها في رسم الشخصيات وظهرتّ خلال تلاطم الأحداث ونشوب العقدة.

والعقدة في الرواية بدأت بسبب الشخصيات المثالية التي رفضت الهروب بالحب إلى مكان تعيش فيه واقعها، بعيداً عن تصارع المذاهب، فأودى الحب بأرواحها، تقول البطلة: «يجب أن نخاطب الآخرين ونأخذ حاجاتنا بالقناعة»(١٦). كما ظهرت بدايات العقدة في (ص٩٣) إلى (ص٩٦)، حيث بدأ تلاطم الأحداث يشتد والصدام بين المذاهب يتصاعد في ظل إحساس المحبين بخطره الذي يقترب نحو حياتهم ومصيرهم المستقبلي.

جاءت العامية قليلة جدًا في الرواية، متلائمة مع مظهر بعض الشخصيات المتواضعة في فكرها وفي أسلوب معيشتها، وكي تبرهن على المجتمع السعودي الذي عاشت فيه الأحداث حيناً أو في مصر حينا آخر. وفي أحيان يوظفها الروائي لإظهار روح المرح حيث لا تنقل لنا اللغة الفصيحة وقْعَها كما تنقلها لنا لهجة الإنسان في بيئته المحلية، من ذلك قوله: «لشاعرة بدوية تقول: الزول زوله والحلايا حلاياه... والفعل ما هو فعل وافي الخصايل»(١٧).

كما حوت الرواية مظاهر أسلوبية جميلة جدًا، كاستعمال الروائي لفن المفارقة، مثل قوله: «أحبك يا أيها الإرهابي اللطيف حين أرسلتَ رصاصة تريد قتلي، ولم تعلم أنك أشعلتَ في قلبي شمعة بددت الظلام المحيط بي، قد كنتَ أحد المحترمين الذين دشنوا هذه العلاقة الطيبة»(١٨). وفَن المفارقة تقنية ضرورية لبناء النص الأدبي؛ كونه تعبيراً

عن المتضادات والمفارقات التي نعيشها في الحياة[19]، كذلك التناص القرآني من الأساليب الجميلة التي وظفها الكاتب، يقول: «قلتُ في صمت: لماذا لم أخلق فظًّا غليظ القلب»[20].

أظهرت الرواية متناقضات الإنسان في مواقف الحياة. وتلك مهمة فكرية جليلة، تزيد من قيمة الرواية دون شك؛ فالمشفى في نظر البطل المريض الذي يسكن فيه: «هذا المكان الغريب عند كثير من الناس يشكل مجتمعاً مختلفاً غير الأماكن في الخارج، إن أحببت أن تطلق عليه سجناً جميلاً بإمكانك ذلك حيناً»[21]. لكن في حين آخر عندما عرف اقتراب موعد خروجه منه، قال واصفاً إحساسه: «هبت الرياح السامة على قلبي...»[22].

ومن الجماليات في أسلوب الروائي توضيح سبب تسمية الرواية بهذا الاسم من خلال تضمين سبب تسمية الحب من وجهة نظر البطل بزهرة أبواق الملائكة، يقول: «بل هذا الحب يا صديقي أشبه بنبتة تسمى أبواق الملائكة. تدري يا طارق إن هذه النبتة وزهورها التي تشبه الأبواق تحتوي على مواد سامة، أستطيع أن أسميها زهرة الحب والموت...»[23].

إن رواية أبواق الملائكة قيمة أدبية جميلة، تستحق القراءة والتأمل.

الحواشي:

(١) براك البلوي: أبواق الملائكة (رواية)، ط١ (بيروت: دار فضاءات للنشر والتوزيع، ٢٠١٦م)، ص١٥٧.

(٢) انظر: د.عزالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ط٤ (القاهرة: مكتبة غريب، د.ت)، ص٢٠٠.

(٣) د.شفيق البقاعي: الأنواع الأدبية – مذاهب ومدارس في الأدب المقارن، ط١ (بيروت: مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، ١٤٠٥هـ)، ص٢٠٨ بتصرف.

(٤) أبواق الملائكة (رواية)، ص٧.

(٥) انظر: تزفيطان تودوروف، مقولات السرد، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد الصفا، ضمن كتاب (طرائق تحليل السرد الأدبي)، لرولان بارت وآخرين، ط١ (الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩٢م)، ص٦٠-٧٠.

(٦) أبواق الملائكة (رواية)، ص٢٣.

(٧) السابق، ص١٨.

(٨) نفسه، ص٦٤.

(٩) نفسه، ص٦٨.

(١٠) نفسه، ص١٤٧.

(١١) نفسه، ص١٥١.

(١٢) نفسه، ص٩٤.

(١٣) نفسه، الصفحة نفسها.

(١٤) نفسه، ص٢٢.

(١٥) نفسه، ص٦٢.

(١٦) نفسه، ص١٣٤.

(١٧) نفسه، ص٨٥.

(١٨) نفسه، ص٣٧.

(١٩) د.عبدالفتاح محمد العقيلي: المفارقة في شعر مزاحم العقيلي (دراسة نقدية)، كلية الآداب جامعة المنيا، ٢٠٠٤م، ص٦ بتصرف.

(٢٠) أبواق الملائكة (رواية)، ص٧٥.

(٢١) السابق، ص١٤.

(٢٢) نفسه، ص١٩.

(٢٣) نفسه، ص١٠٧.

جبير المليحان حالة سردية مغايرة (شجرة الأرض) أنموذجًا

د.أبو المعاطي خيري الرمادي - مصر

شهد الربع الأخير من القرن الماضي تحولات اجتماعية، وسياسية، وثقافية، واقتصادية كبرى، أدت إلى تغير الكثير من الثوابت السائدة عن مفهوم المجتمع، والذات، والعالم، والثقافة، والأدب، والشعر، والنثر، وأهمية النقد، ودور الناقد، وجدوى الأدب وغاياته، ودور الأديب في المجتمع وحقيقة تفاعله مع قضايا واقعه، وتعددت التيارات الفكرية الرافضة للقديم وتوجهاته المطالبة بنسق فكري قادر على تلبية احتياجات المرحلة المتوهجة ثقافيًّا، والتوجهات الأدبية المنادية بأشكال أدبية جديدة، تستوعب التحولات المستدامة وتعبر عن قضايا إنسان المرحلة وتعكس آلامه ومعاناته. وقد حققت هذه التيارات وتلك التوجهات نجاحات ملموسة، فظهرت الجماعات الأدبية الطلائعية المتبنية أشكالًا ومضامين جديدة، استوعبت كمًّا كبيرًا من قضايا الواقع.

كان من نتائج هذه التحولات ازدهار أشكال سردية جديدة كالرواية القصيرة، والرواية البوليفونية، والقصة والرواية الشعرية، والقصة والرواية العجائبية، والمسرواية الجامعة بين أسس بناء الرواية وعناصر المسرحية، كرد فعل لرغبة المبدع في الثورة على واقع مكتظ بالانكسارات القومية والشخصية، وعلى كل ما ينتمي لهذا الواقع من أشكال أدبية، عدها حيوانات سياسية، وعد مبدعيها أبواق سلطة، وظهور مصطلحات نقدية جديدة، تحاول استيعاب المنجز الإبداعي المختلف، كالحساسية الجديدة، والقصة المضادة، والقصة التعبيرية.

وهذا ليس غريبًا على الأدب، فقد «انعكست سمات كل عصر على فنونه، انعكست سمة (عصر الإيمان) في العصور الوسطى، وسمة (عصر المغامرات) في القرن السادس عشر، وسمة (عصر الاستنارة والاعتماد المطلق على العقل) في القرن الثامن عشر، وسمة (عصر الإيديولوجيا) في القرن التاسع عشر، وسمات (عصر الذرة - عصر التحليل - عصر الهزيمة ،كما قال كولن ولسون)، (عصر القلق - عصر الأرض

الخراب ،كما قال إليوت)، (عصر الغموض والتعقيد والتجارب - عصر التساؤل - عصر التفتيت والتفكيك والتحليل، استيحاءً من الفيزياء)، (عصر ثورة المعلومات والاتصال والفضائيات، في القرية الصغيرة قرية القرن العشرين، والتزاوج بين الكمبيوتر والعقل البشري وظاهرة مسح الذاكرة، وإعادة النسخ)»[1]. وليس غريبًا على السرد خاصة؛ فبسبب قدرته الاستيعابية، ومقدرته على التفاعل مع التحولات، وطبيعة لغته القادرة بما يكمن فيها من توازن بين التقريري والجمالي، استطاع مناقشة كافة القضايا الفكرية بأسلوب فني، وحملت نصوص مبدعيه في الوطن العربي معطيات التحولات المتلاحقة، فكانت نصوصًا مختلفة شكلًا ومضمونًا.

لم تقف القصة السعودية القصيرة[*] بعيدة عن هذه التحولات، فرغم بداياتها الفنية المتأخرة، نسبيًّا، عن بدايات القصة القصيرة المصرية، والشامية، والعراقية، استطاعت ملاحقة الركب، واستطاع كتابها استيعاب جوهر التحولات السردية المتلاحقة.

جبير المليحان[*] واحد من الكتاب الذين استوعبوا ما أسماه (إدوار الخراط) بالحساسية الجديدة في الكتابة القصصية، فغير في كتاباته صورة القاص، فلم يعد الحكيم الساعي بحكمته إلى تخليص العالم من مشكلاته، وصناعة العالم الوردي المأمول، وقدم لقرائه منحوتات قصصية زئبقية، من العسير الإمساك بمغزاها، وإدراك كنهها بسهولة؛ فهو يحطم الأنساق القصصية التقليدية، بزمنها المتسلسل، وسكونية مكانها، وشخصياتها البشرية، وحبكتها القائمة على المقدمة والعقدة والحل، ولغتها (المرآة) العاكسة، فقط، للدلالات المعجمية، من أجل نسق جديد، يبدو فيه النص مفتوحًا، ومتعدد الدلالات، واللغة فيه شعرية، ذات إيقاع رنان، والشخصيات باهته بلا ملامح صريحة تقربها من شخصيات الواقع، نسق يعتمد على الحوافز الحرة - بمفهوم تشوموفسكي - التي لا تصنع سببية للأحداث، وتسمح بمساحة من التداعي الحر، والمونولوج، وأحاديث الذات، تتكشف بها دواخل الشخصيات، و تبرز ملامح نفسيتها.

تأتي قصته (شجرة الأرض)[*] مثالًا على هذا الشكل السردي الجديد؛ ففيها اللغة الحبلى بأسباب الشعرية، والحكي الهذياني، وانصهار السارد في البطل، وديناميكية المكان، وتهشيم الزمن، واختفاء ملامح الشخصيات، ونموذجيتها، والافتقار إلى الحبكة بمفهومها التقليدي.

التيمة:

تبدأ القصة بمشهد خروج البطل من محبسه: «وتكوم فوقي حزن يشبه الجليد، حزن تكوم. ولم أبك وأنا أخطو خارج باب السجن، لم أبك»، وبحثه عن متعة الحرية

على شاطئ بحر: «قلت سر إلى البحر.. وستجد ظلًّا لبهجة صغيرة بين الأمواج، فرحاً صغيراً... فرح ربما سترى نوارس ترفرف معها عيناك حتى الدموع، الدموع»، فيجدها في متابعة حالة عشق بين حبيبين، يختلسان الحب بعيداً عن عيون المترصدين، فيمتزج عشقه للحياة بعشقهما، ويطلق نحوهما «عصافير ضحكة مريحة، وغبطة بهية»، عصافير ترمي من مناقيرها ورداً صغيراً، يشبه حالة البهجة التي اشتملت روحه.

اتحدت روحه بأرواح العاشقين، وأثمرت تفاؤلًا ورغبة في الحياة، وأصبح بقاؤه حيًّا مرتبطًا ببقاء العاشقين؛ لذا عندما حاول أحد المترصدين الرافضين للحب أن ينهي المشهد/الحياة اندفع نحوه: «ركضت نحو مزرعة حلمهما.. وأخذت أصرخ، والطيور تفر إلى حيث السماء البعيدة جدًّا.. السماء بعيدة.. بعيدة.. وأنا ركضت نحو الرجل، ووضعت أصابعي حول رقبته، وأسقطته على الأرض، وتعاركنا، ضربت رأسه، ضربته، وسحبته حيث غمست رأسه عدة مرات في الماء حتى أخذني الرجال الذين جاؤوا».

بعد مشهد العراك، يكتشف القارئ وقوعه في فخ خداع السارد العليم، فما كان هو سبب دخول البطل السجن: «ثم أخذوك إلى السجن.. أخذوك.. تتذكر الآن الضابط، وأنت مكبل»، وكل ما سُرد استرجاع لأحداث مضت.

يعود البطل من غيابات الماضي الأليم إلى الحاضر، يبحث فيه عن الحرية والسعادة، لكنه يصدم بسجن معنوي، لا يقل مرارة عن السجن المادي؛ فالأسلاك/قيود استلاب الذات: «عن اليمين، وعن الشمال، وفي كل مكان»، لكنه بدافع من ذكريات الماضي، يقوي عزيمته، ويقنع ذاته أنه مثل كل الناس، بقاؤه كامن في ابتسامه للحياة: «كثيرون يمشون داخل هذه الأسلاك وهم يبتسمون كما تفعل الأشجار»، وفي ديمومة الحلم: «ويحملون أحلامهم كالغيوم»، وفي نفض غبار الحزن عن صفحة الذات البيضاء: «عليك أن تسير مع الآخرين، نافضًا غبار الحزن، حالماً.. احلم احلم كثيرًا، ودع أرضك تمتلئ بالحلم، ودع ذلك يتسع، ويتكاثر حتى تغص الطرقات بضياء الأحلام وتفيض.. وسترى أن أحلامك تمشي على قدمين، وأن الحب ينبت كالعشب في نواصي الطرقات».

ففي هذا الوقت فقط، لن يبقى في العالم غير الجمال، والمتعة، والحرية، سيكون الجندي (رمز السلطة والتجبر) هو الفتى العاشق المتمنطق بالحيوية، سيغني البحر للغيوم، وتنساب الموسيقى، ويتمنطق الشباب بأفراحهم؛ لذا يدعو المتشائم التائه في غيابات العالم إلى الحلم والعشق: «امض، فالأرض ممتلئة بأعشاش الأحلام، الأرض تلد العاشقين».

الحكاية لا تصور الواقع، ولا تعكسه، فهي تسعى لصناعة واقع جديد، يوازي الواقع الذي نعيشه، واقع مثالي، مشاكله تحلُّ بالحلم، والابتسامة، والتخلص المستمر من أسباب الحزن، لتبقى مرآة الذات براقة، تعكس للكون تفاؤلًا وحبًّا، ومن خلال الموازاة،

تبرز عيوب الواقع، وآلام الناس فيه.

لقد خرج المليحان بمكونات التيمة (السجن، والسجان، والبحر، والشخصيات العاشقة، والأخرى الكارهة العشق)، وهي مكونات حقيقية، مألوفة، من دائرة التعبير عن هموم الواقع وطرائق مجابهتها إلى دائرة التعبير عن حقيقة الحياة، وجدوى الحلم، وكيفية العطاء في عالم اليباب. وقد نجح في ذلك بقدرته المتميزة على دمج هذه المكونات بشكل مختلف.

التنامي:

سمة الكتابة القصصية - أية كتابة - التنامي؛ لأن طبيعة القص زمنية، والزمن في حركة ديناميكية، لا تتوقف. وقد اختلف التنامي في القصة المعاصرة عنه في القصة التقليدية، فعلى حين يتنامى النص التقليدي عبر المقدمة، والعقدة، والنهاية، بالتركيز على «تنامي الأفعال وتوليد الشخصيات وتفاعلها»[٢]. يتنامى النص المعاصر؛ باعتماده على تجاور الأزمنة، وتوازي الأحداث، والأحلام، والاسترجاعات، وأحاديث النفس، التي تختفي فيها ملامح الأمكنة والشخصيات، ويصبح الزمن ضبابيًّا ومتداخلًا، واللغة شعرية، والنهاية مفتوحة.

في قصة (شجرة الأرض) لا تتنامى الحكاية تناميًا تقليديًّا، بسبب المساحة الكبيرة لحديث النفس، أو حلم اليقظة الذي يسترجع فيه السارد/البطل الحادثة التي كانت سببًا في سجنه، ويعرض رؤيته، ومفهومه للحياة. ففي أحاديث النفس وحلم اليقظة عوالم غير العوالم المألوفة لنا، يتجاور فيها المنطقي وغير المنطقي، والواقعي والعجائبي، والساكن والمتحرك، وتنامي الفكرة فيها لا يخضع للقوانين العقلية، القائمة على الأسباب والمسببات، بل لقوانين نفسية.

تبدأ القصة بزمن الحضور: «لم أبك وأنا أخرج خارج باب السجن، لم أبك»، يليه زمن ماضٍ، يفصل بين الاستهلال وبقية عناصر الحكاية، بلا مقدمات، أو إشارات، ترشد المتلقي لتحول السرد، يبدأ من جملة «قدماك الآن عليهما غبار»، وينتهي مع جملة «أنا رجل خرج من السجن الآن»، شاغلًا قرابة الستين سطرًا، وخالقًا حالة من الاضطراب لدى المتلقي، الباحث عن علاقة بين الاستهلال الأنوي، والسرد المخاطبي، تتبدد في المقطع الثالث من مقاطع القصة، المعنون بـ(لا تحلم)؛ ففيه يعود الترابط بين المحكي والبداية مرة أخرى، ويسيطر زمن الحضور على السرد، لكنها السيطرة التائهة في عوالم الحلم، حلم اليقظة المنظم بهندسية لا تلغي مبدأ السببية، ففيه رغبة في الانعتاق: «اذهب عن هذا السجن»، وخوف من كثرة الحواجز والجنود: «الأسلاك والجنود... في كل مكان»، وتحديد لطريق النجاة « كثيرون يمشون داخل هذه الأسلاك».

هذا التنامي - غير الخاضع لمنطق السببية - جعل زمن الحكاية مبهمًا، والشخصيات بلا ملامح مادية تميزها، ووحد بين الشخصية الرئيسة/البطل والسارد، الذي سلب البطل هويته، عندما خاطبه بضمير الخطاب/أنت.

وهو تنـام لم يأت صدفة؛ فالكاتب - أي كاتب - «لا يعبث مع الشكل الذي يختاره لقصته»(٣)، خاصة في قصص الحساسية الجديدة، التي يؤدي كل عنصر من عناصرها دورًا مهمًّا في صياغة مغزاها، فقد جعلت المشاهد المتتابعة بلا منطق ظاهر النص، حافلًا بالبؤر المعتمة، المحتاجة إلى تلقٍ مغاير للتلقي الاستهلاكي الذي يأخذ من النص ولا يعطيه. فللقارئ دور كبير في استكمال فكرة النص، وبدون تواجده داخل المحكي، لن تكتمل أجزاؤه.

لقد اعتمد المليحان - بوعي - على حضور قارئه داخل النص، فسمح له بطرح الأسئلة، وتوّقع إجاباتها، والبحث بين ثنايا القصة عما يرجح كفة إجابة على أخرى، متنازلًا عن دور القاص العليم، المهموم بإصلاح العالم وإعادة تنظيمه، ومغيرًا مفهوم القص.

التنامي والعنوان:

في القصة التقليدية، يبدأ التنامي مساره من العنوان، فهو محطة الانطلاق نحو لحظة التنوير التي تفك عندها العقدة وتتعرى الفكرة أمام المتلقي، وهو في الغالب عنوان استيعابي، يستوعب المضمون ويشير إليه، أو إلى جزء منه، لكن في النظم القصصي الجديد، الأمر جد مختلف؛ فالعنوان ليس مجرد عتبة، يلج من خلالها المتلقي إلى عالم النص الولوج الصحيح، بل أيقون مشع بالعديد من الدلالات الخفية، يقترب المتن من إحداها، ولا ينفي قيمة بقية الدلالات، أيقون مغلف برمزية، تلقي عليه الكثير من الضبابية المحتاجة إلى وعي تأويلي من متلقٍ ذي ثقافة واسعة، وإلى مفاتيح فك الشفرة التي ينثرها القاص بين ثنايا حكيه، للربط بينه وبين المتن.

العنوان (شجرة الأرض) من هذه العناوين الأيقونية، ذات الدلالات الخفية، فمن الوهلة الأولى لا يستطيع المتلقي الربط بينه وبين البطل المتخلص من قيود السجن، بعد دفاعه عن عاشقين، يستمتعان بطعم الحياة، ولا بين الرغبة في الانعتاق من قيود الذات، بعد التخلص من قيود السجن، فهو ليس مبتدأ خبره المتن، والنظر إليه على أنه خبر لمبتدأ محذوف لا يفك شفرته، لكن المتأني في حركته داخل المحكي، يجد علاقة الربط ملقاة على قارعة الحكي، كامنة في قول السارد: « كثيرون يمشون داخل هذه الأسلاك وهم يبتسمون كما تفعل الأشجار»، فالأشجار المسجونة في باطن الأرض، لا تتوقف عن الإنتاج، تمارس الحياة، وتتعايش مع واقعها، ولا أمل في الانعتاق بغير التعايش أولًا مع

الألم، مع الأسوار العالية، الحاجبة الذات عن العالم، مع الأنساق الفكرية العقيمة، ثم يأتي بعد ذلك الحلم: «دع أرضك تمتلئ بالحلم.. دع ذلك يتسع، ويتكاثر حتى تغص الطرقات بضياء الأحلام وتفيض».

العنوان هنا ليس وسيلة لتعريف النص، وليس مجرد عتبة ولوج، وليس نصًّا موازيًا يوازي النص الكبير، إنه ركيزة من الركائز المشكّلة المعنى العام للنص، المعنى الذي لم يصرّح به القاص، وترك للمتلقي توقعه من خلال معطيات نثرها بين ثناياه.

هذه النظرة الجديدة للعنونة بجوار التلاعب بالضمائر، والتسلسل غير المنطقي، والشخصيات الهلامية؛ جعلت النص مجموعة من العطاءات السردية المتنافرة، المحتاجة إلى إعادة ترتيب، لكنه الترتيب غير الخاضع للقواعد المألوفة.

شعرية اللغة:

هذا العالم المملوء بالحلم وأحاديث النفس، يحتاج إلى لغة مختلفة، قادرة على التماس مع حالة السارد والتعبير عنها؛ فاللغة التقريرية ذات الوجه الواحد، المهمومة بنقل الفكرة، تعجز عن تصوير هذا العالم. وقد وعى المليحان ذلك، فتوسل بلغة غارقة في الشعرية، التي تعددت مقوماتها.

تبدأ القصة المقسمة إلى أربعة مشاهد، هي: (خروج، لا تحلم، ليس حلمًا، الآن) باستهلال ذي إيقاع شعري رنان، ناتج عن اللازمة المنتهي بها السطر، وعن التوازن الصوتي، الذي يسميه إدوار الخراط «تقنية المحارفة، أي: استخدام الحرف بشكل متكرر»[٤].

«وتكوَّم فوقي حزن يشبه الجليد، حزن تكوَّم.
ولم أبك وأنا أخطو خارج باب السجن، لم أبك.
فأخذتُ أنظر إلى السماء، والطيور ترفرف في الأفق، تتحول إلى نقاط تشبه أيدي مسافرين يودعون شاطئًا يرحل».

يطغى الشعري على السردي في استهلال القصة، فتبرز فيه الموسيقى من خلال الاستخدامات الدقيقة للمفردات، والحروف، فنرى فيها الإيقاع الناجم عن التكرار التقليدي في قول السارد: «ولم أبك وأنا أخطو خارج باب السجن، لم أبك»، والتكرار المقلوب: «وتكوم فوقي حزن يشبه الجليد، حزن تكوم»، والتوازن الصوتي، الناجم عن التركيز على تكرار الحروف المتشابهة والقريبة المخرج (تكرار الهمزة: أبك، أنا، أخطو، فأخذت، أنظر، الأفق، إلى، أيدي، شاطئًا).

إنها بداية تذكرنا بقصيدة العقاد التي سعى فيها إلى تحطيم موسيقى الشعر التقليدي، الناتجة عن اتحاد الوزن والقافية، التي يقول فيها:

كاد يمضي العام يا حلو التثنّي... أو تولّى

ما اقترينا منك إلا بالتمــــــنّي... ليس إلا

لم يقف الأمر عند الاستهلال؛ فالميل إلى اللغة ذات الإيقاع الشعري يسيطر على القصة من بدايتها حتى نهايتها، فنرى فيها الموسيقى الناتجة عن تكرار الاسم (طيور، وطيور، وطيور/ سترى نوارس ترفرف معها عيناك حتى الدموع، الدموع/ حروف كثيرة، كثيرة / والهواء بارد، الهواء / عاشقان للحياة، الحياة)، وتكرار الظرف (تشبه الضحكة مرارًا مرارًا /السماء بعيدة، بعيدة)، وتكرار الفعل(ضربت رأسه، ضربته/ التفت خلفي، التفت)، والتلاعب بالضمائر، فالسارد ينتقل من الأنا إلى الأنت، وهو انتقال جاذب لانتباه المتلقي، وخالق لحالة جمالية، ناتجة عن الالتفات المعروف في البلاغة العربية.

لم يكتف (المليحان) بالإيقاع الباث في ثنايا القصة موسيقى رقيقة، تنتقل بلغة القصة من الإنشائية إلى الشعرية؛ فهو يتوسل بالمجاز لبلورة فكرته، فيبرز في القصة المجاز الاستعاري الذي شغل مساحة كبيرة من رقعة المحكي(تكوم فوقي حزن/ ظلًا لبهجة صغيرة/ تهمس بضحكات صغيرة خجلى ومثمرة/ رجل يترصد الضحكات الخجلى/ الفتاة المثمرة/ قلبها يركض بفرح/ أسكنت في رأسها خوفًا/ غبطة بهية/ تطلق نحوهم عصافير ضحكة مريحة/ العصافير ترمي من مناقيرها وردًا صغيرًا / حلم طري/ نمت الأعشاب في يد الشاب/ يبذر أصابعها/ ضحكات مثمرة/ مزرعة حلمهما/ مقتربًا من ضحكة الفتاة/ أناس تحت أكداس الحزن/ يخرجان من الحلم/ يغرسان عشًا طريًا/ أصابع المطر الطرية/ عيونهم تغطي مساحة الصحاري/ تزفهم طيور بيضاء/ أعشاش الأحلام/ الأرض تلد العاشقين/ عصافير حلمك/ أحلامك تمشي/ تغص الطرقات بضياء الأحلام وتفيض/ الشاب المتمنطق بالحيوية/ البحر مغنيًا للغيوم/ يعانق الماء الماء/ ترفع أكف الأمواج/ الأرض ممتلئة بأعشاش الأحلام/ الأرض تلد العاشقين)، والمجاز التشبيهي (حزن يشبه الجليد/ فتاة كأنها شجرة مليئة/ الفتاة تشبه الضحكة/ أحلامهم كالغيوم/ مساحات خضراء يانعة كالمدى/ وقلوب شتى تشبهه)، والمجاز المركب (نقطة تشبه أيدي مسافرين يودعون شاطئًا يرحل/ يبتسمون كما تفعل الأشجار/ يحملون أحلامهم كالغيوم/ الحب ينبت كالعشب في نواصي الطرقات/ فلوله الهاربة تعود كالجند المنتصرين).

لم تقف وظيفة اللغة المفعمة بالتعبيرات المجازية عند حد الوظيفة التزيينية، فهي تتخطى ذلك إلى الوظيفة التواصلية، الانفعالية «التي تستحضر فيها اللغة مكونات الشخصية الداخلية، والوظيفة التواصلية الكشفية التي تكشف فيها اللغة عن تضاريس النفس دون أن يتعمد الروائي الخوض في أحاديث مباشرة عن هذه التضاريس. وهذه الوظيفة تكاد تستوعب الوظيفة السابقة « لكنها تجاوزها بالشحنة الانفعالية

د. أبو المعاطي خيري الرمادي - مصر

المصاحبة»[٥]؛ فمن خلال مجموعة الصور المرتبطة بالعاشقين، يستطيع المتلقي الوقوف على ملامح حالة الحب المسيطرة عليهما، ويستطيع رؤية دواخل قلبيهما المفعمين بالعشق الأبدي، ومن خلالها - أيضًا - يستطيع الوقوف على الحالة الشعورية للبطل، المنطلق نحو الحياة، والهارب من جحيم السجن المادي، والسجن النفسي، وهي أمور لم يخض فيها السارد، ولم يجعل لها الأولوية داخل المحكي.

لقد نجحت الصور البيانية في رسم صورة لحالة العشق المختلس على شاطئ البحر، فالفتاة التي تشبه الضحكة، تهمس للشاب بضحكات صغيرة خجلى ومثمرة، وهي تتلفت حولها خوفًا من عيون تترصد فرحها، وتبني معه حديقة حلم آت، ونجحت - أيضًا - في رسم صورة للبطل المعاني من الحزن الجاثم فوق روحه، الباحث عن ظلال الحرية في عالم لا يختلف كثيرًا عن عالم الزنازين والسجانين.

لغة المليحان من هذه الزاوية ليست وعاءً للحكاية؛ فهي الجزء الأهم من أجزائها الأساسية، الذي لا يمكن فصله عن بقية الأجزاء، وإلا انهار البناء القصصي كله. وهي لغة لا يصلح النظر إليها من زاوية اللفظ والمعنى؛ فهذه النظرة تقوض قيمتها وتسلبها دورها الأساس في صناعة الحدث وبلورة المغزى، يجب أن ينظر إليها نظرة مجازية، تنتقل بها منه الحيز الضيق إلى آفاق الدلالة اللامتناهية.

لقد بدا النص - بعنوانه ولغته الغارقة في المجازية ومقاطعه المتباعدة - كمجموعة من الأقطاب السالبة والموجبة، إذا رُتبت ترتيبًا سليمًا وفق المنطق؛ تنافرت وانهار البناء، وإذا رتبت وفق الإحساس بالمعنى ودلالة الصورة وثقافة المتلقي؛ تماسك وأصبح قصة بمفهوم غير المفهوم الكلاسيكي التقليدي.

إنها كتابة تحتاج إلى وعي كبير، وموهبة متميزة، حتى لا تترهل ويضيع المغزى، وهما أمران يمسك بزمامهما جبير المليحان الذي نجح ببراعته في أن يصنع لنفسه مكانًا أعلى قمة السرد القصصي السعودي، وأصبح حالة سردية مغايرة، بل وفريدة.

الحواشي:

(١) يوسف نوفل: تحولات السرد نحو النوع الجامع، جريدة الثورة اليمنية، العدد الصادر يوم ٢٠١١/٥/٧م.

(*) عدّ الباحثون البداية الفنية للقصة السعودية بعد الحرب العالمية الثانية.

(*) جبير المليحان قاص سعودي، مؤسس ومدير موقع القصة العربية.

(*) القصة منشورة ضمن مجموعة (ج ي م)، ط١ (الدمام: دار أثر، ٢٠١٢م)، ومنشورة على موقع القصة العربية WWW. arabicstory.net

(٢) محمد معتصم: القصة المغربية الحديثة .. المفهوم والقضايا (طبعة إلكترونية، ٢٠١٣م)، ص٤٩.

(٣) أحمد صبرة: متعة السرد، ط١ (الإسكندرية: مؤسسة حورس الدولية، ٢٠١٢م)، ص١٠٠.

(٤) إدوار الخراط: الحساسية الجديدة مقالات في الظاهرة القصصية، ط١ (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣م)، ص٣٠.

(٥) محمد عبد المطلب: بلاغة السرد (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٢م)، ص٥٧٣.

من السيميائيات العامة إلى سيميائيات الصورة

د.عبد المجيد العابد ـ المغرب

تمهيد:

استثمرت السيميائيات في بنائها النظري معطيات علوم معرفية متعددة، ونافستها كذلك في موضوعاتها، مما يجعل من تحديد موقع السيميائيات ضمن تعدد العلوم المعرفية أمراً عسيرًا. وقد جعلت ضمن اهتماماتها الرئيسة دراسة التجربة الإنسانية في جميع تمفصلاتها، إذ لا يمكن أن نضع للسيميائيات حدًا لتخومها، لأنها تمس الحياة الاجتماعية حتى غدت فلسفة للوجود، ومن تم أصبحت تحتل مكانًا متميزًا داخل التعدد المعرفي الحديث، مضاهية تميز الفلسفة قبل هذه المرحلة، فـ «إذا كانت الفلسفة تطمح إلى العثور على مفتاح الوجود، فإن السيميائية لا تطمح إلى أكثر من رسم خارطة الوجود»[1].

يرجع التفكير السيميائي رؤية ومنهجًا إلى أعمال الفيلسوف المنطقي والرياضي الأمريكي (تشارلز سندرس بيرس/Ch.S.Peirce)، وكذلك إلى افتراضات العالم اللساني البنيوي السويسري (فرديناند دوسوسير/F. De Saussure). ومن خلال الاختلاف والتنوع في الإبدالين[2] النظريين لكلا الرائدين نتج اختلاف في تصور هذا العلم بين الانتصار للسيميولوجيا (Sémiologie) الفرنسية التي تعد -كما بشر بها دوسوسير في محاضراته في علم اللسان العام- فرعًا من علم النفس العام، وستدرس كل الأشكال غير اللفظية، كعلامات المرور، ولغة الصم والبكم ... إلخ.

وهناك من انتصروا للسيميائيات (Sémiotique) بوصفها دراسة للتجربة الإنسانية كما يراها بيرس، حيث يمكن النظر إلى كل النشاطات الإنسانية من وجهة سيميائية، سواء كانت لعبًا أم فيزياء أم رياضيات أم سياسة أم اقتصادًا ... إلخ. تعتبر السيميائيات إذًا نظرية للعلامات، خصوصًا أن العلامة في التحديد البيرسي هي كل ما يقوم مقام شيء ما ويمثله. ومنه فالكون كله علامة، والسيميائيات دراسة لهذا الكون العلامي. ونظراً لتداول هذين المصطلحين في اللغة الفرنسية، فقد حاول (غريماس) التمييز بينهما، فجعل سيميوطيقا بيرس تحيل إلى الفروع، أي إلى دراسة أنظمة العلامات المختلفة، بينما تصبح سيميولوجيا (دوسوسير) نسقًا عامًا لعلم العلامات عمومًا. وبالرغم من اهتمام باحثين سيميائيين آخرين بالتمييز بين هذين المصطلحين، إلا أن غالبهم في الأخير -ومنهم (غريماس)- استقر إلى أن التمييز بينهما إجرائي فقط، بل إن المصطلحين مترادفان.

سنحدد تصوري (بيرس ودوسوسير) وإسهامهما الكبير في ميلاد هذا العلم الجديد، وسنبين اختلافهما منهجيًا ونظريًا، الذي أثر كثيرًا في تعدد المناهج السيميائية وانفتاحها على علوم متعددة ومجالات معرفية متنوعة، محددين كيف أثر الرائدان في التوجهات الجديدة للسيميائيات التي يعسر حصرها. وسنركز على سيميائيات الصورة باعتبارها فرعًا معرفيًا مهمًا استثمر جميع آليات اشتغال السيميائيات العامة بالرغم من اختلاف الفروع. وتسمح سيميائيات الصورة بتقعيد القوانين المهمة في دراسة الصورة في حياتنا الاجتماعية، بحثًا في رهاناتها الإيديولوجية والقيمية والدلالية والمعرفية داخل مجتمع المشاهدة، وذلك من خلال اقتراح آليات إجرائية لتحليلها وتأويلها وإعادة بنائها وفك تسنينها.

١- السيميائيات بين بيرس ودوسوسير:

يتفق معظم النقاد أن (بيرس) لم يلتق (دوسوسير) في الاشتغال النظري على السيميائيات بين آخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، لكن تصورهما للسيميائيات كان متقاربًا منسجمًا. لقد وقف دوسوسير عند حدود التبشير بـ(السيميولوجيا)، ولم يقدم تفاصيل البناء المنهجي لهذا العلم المحدث في الفترة نفسها تقريبا التي كان الفيلسوف الأمريكي (تشارلز سندرس بيرس) يعكف على بلورة علم يكون مفتاح العلوم الإنسانية والدقيقة، ويتكفل هذا العلم -أي السيميوطيقا- بدراسة التجربة الإنسانية في شموليتها.

ويرى كثير من الباحثين أن السيميائيات نظرية بلا موضوع، بالرغم من قيمة البحث السيميائي في التعاطي مع التجربة الإنسانية التي يمكنها أن تدمج في سيرورة تدليلية، تجعل كل ما يمكن أن ينتج ويرد من سلوكيات إنسانية منتجة للمعنى داخل نسق اجتماعي معين، من خلال العلامات التي أكسبها الإنسان رموزًا ودلالات يستطيع من خلالها تجاوز تخوم الزمان والمكان والموضوعات[٣]. وقد ألفينا أن جميع الحقول المعرفية تقريبًا يمكن أن ينظر إليها على نحو سيميائي. وهذا ما لا يرتضيه الحس السليم، إذ يعسر على المتخصص في هذا المجال الإلمام بهذه الحقول جميعها مادامت تنخرط كلها في تجربة إنسانية شاملة أكبر من الإدراك الإنساني الفردي.

ويرجع هذا الإشكال إلى تعقد المنهج السيميائي نفسه، حيث يستند إلى إبدال نظري متنوع مختلف، يجمع بين علوم كثيرة لا تجمع إلا في السيميائيات، بدءًا بـ (بيرس)، الذي ينظر إلى العلوم كلها من وجهة سيميائية، و(دوسوسير) الذي يرى فيها علمًا يدرس العلامات جميعها في الحياة الاجتماعية. فكيف بنى هذان الرائدان السيميائيان تصوريهما السيميائيين؟ وما أوجه الاختلاف والتناغم في نموذجيهما النظريين؟ وما حدود تأثيرهما في فروع السيميائيات وفي انفتاح هذا العلم وقدرته الكفائية في تحليل الخطابات الإنسانية؟.

١-١- سيميوطيقا بيرس:

استند (بيرس) إلى إرث فلسفي كبير في تصور علم السيميائيات بدءًا بالفلسفة الإغريقية، ومرورًا بالقديس (أوغسطين)، والقديس (طوما الأكويني)، و(ديكارت) أبي الحداثة الغربية، (وهيجل، وجون لوك، وأنجلز)، وانتهاءً (بماركس ودوركايم وكانط). لذلك لم ينقطع بيرس إلى تكوين نظرية في العلامة إلا ضمن هذا الإرث الفلسفي، والتخصصات المتنوعة التي اشتغل عليها. لقد أسس (بيرس) قبل السيميائيات علم الذريعيات (Pragmatique) في التصور الفلسفي الحديث ما بين ١٨٧٧و١٨٧٨. يقوم هذا التصور على عدم التسليم بوجود بنيات معرفية أولية في

العقل البشري يمكن الاستناد إليها في الوصول إلى نتائج صحيحة. إن الأمر يرتبط بتجربة إنسانية عملية كفيلة بحل المشكلات المعرفية، وما المعارف والمبرهنات والنظريات إلا ذرائع للوصول إلى غايات إنسانية مقصودة، كما أن معيار الصدق قائم على الشروط المقامية التي تحكم نتائجها العملية الفعلية.

وتعتمد نظرية بيرس السيميائية، كما يرى (جيرار دولودال/G. Delledal)، على "ظاهرية (كانط) وليس على ظاهرية (هوسرل). ولكي يعطيها (بيرس) تمييزًا عن ظاهرية (كانط وهيجل) فقد أعطاها اسم (الفانيروسكوبيا/Phanéroscopie)[٤]، وفهمها، وعرفها في حدود واقعيته، بدون استتباع سيكولوجي، وذلك في خطاب وجهه إلى (ويليام جيمس)، باعتبارها وصفًا لما هو أمام الفكر أو في الوعي، مثلما هو ظاهر في مختلف أنواع الوعي، التي هي ثلاثة لا أقل ولا أكثر"[٥].

وقد أكد (بيرس) على ضرورة الأخذ بمفهوم الواقع الذي باستطاعته أن يقدم لنا معرفة يقينية بالأشياء، بعيدًا عن اعتبار المعرفة ممكنة خارج معرفة الشيء. وقد عارض الأسمانيين كذلك الذين يؤمنون بأن المعرفة كامنة خلف الإدراك، وهذا التصور الأسماني أولاني قريب من السحر منه إلى منطق العلاقات أساس التصور الثلاثي للمقولات البيرسية.

ومن هذا المنطلق لابد أن توضع النظرية السيميائية الشكلية لـ (بيرس) ضمن هذا الإطار الفلسفي الكبير، فتصور (بيرس) للعلامة (Signe) مبني على عدم تحليلها إلا ضمن البناء الثلاثي، استنادًا إلى نظريته الفلسفية والاستمرارية الواقعية الذرائعية الثلاثية التي تخالف النزعتين الواحدية والثنائية. إن الكون كله عند (بيرس) مبني على ثلاثة "مأثول يحيل إلى موضوع عبر مؤول، وأولانية وثانيانية وثالثانية محددة لأنماط الوجود العلامي". لقد أخذ (بيرس) على الواحدية جمودها، وعلى الثنائية تطرفها.

تركز سيميائيات (بيرس) على ثلاثة أبعاد: "البعد النحوي التركيبي، والبعد الدلالي، والبعد الذريعي"، كما فسر ذلك (شارل موريس/Ch.Moriss)،[٦] وكل بعد من هذه الأبعاد يحوي ثلاث علامات:

- بعد المأثول (Représentamen)، يعتبر بعدًا تركيبيًا، وهو يعد في علاقته بذاته علامة يمكن أن تحل محل شيء آخر وتدل عليه. فـ «المأثول شيء يعوّض بالنسبة لشخص ما شيئًا معينًا بأي صفة وبأي طريقة، إنه يتوجه إليه ليخلق في ذهنه علامة مساوية أو علامة أكثر تطورًا نسميها مؤولا للعلامة الأولى، وتعوض هذه العلامة شيئًا معينًا هو ما نسميه موضوع العلامة»[٧].

يتمفصل المأثول إلى ثلاثة مستويات تحدد أنماط الوجود أو المقولات الفانيروسكوبية: الأولانية (Priméité) والثانيانية (Secondéité) والثالثانية (Tiercéité). فالأولانية هي نمط وجود الشيء في ذاته ولذاته دونما اعتبار لشيء آخر (مثل اللون الأحمر)، والثانيانية هي نمط وجود الشيء في علاقته بشيء ثان (ثوب أحمر)، والثالثانية هي مقولة الضرورة والمنطق والقانون التي تجعل العلاقة بين أول وثان تتخذ مسارًا للتدليل (أنموذج للون الأحمر).

ونميز في البعد التركيبي المتعلق بالمأثول بوصفه علامة بين:

- العلامة الكيفية (Qualisigne)، وهي صفة علامة مجسدة ماديًا في علامة فردية (ثوب أحمر مثالًا).

- العلامة التفردية(Sinsigne) ، إنها «شيء أو حدث موجود وواقعي في شكل علامة، كما أنها موضوع أو حدث فردي»[٨]. (نصب تذكاري مثالاً).

-العلامة القانونية (Légisigne)، تعد قانونا عامًا أو مبدأ عامًا في صورة علامة (نسق الكتابة مثالاً).

ويمكن التمييز في البعد الدلالي المتعلق بالموضوع (Objet)، أي علاقة العلامة بما تحيل إليه في العالم الخارجي، بين ثلاثة علامات:

- الأيقونة (Icône)، تقوم هذه العلامة على فكرة وجود علاقة تشابه مع الموضوع الذي تحيل إليه (الصورة الفوتوغرافية مثالاً).

- المؤشر (Indice)، وهو علامة تربطها بما تحيل إليه علاقة مجاورة وسببية (الدخان مؤشر على وجود النار مثالاً).

- الرمز (Symbole)، يربطه بموضوعه الذي يحيل إليه قانون مشترك أو عرف عام أو تعليل تعاقدي (الميزان رمز للعدالة مثالاً).

ونميز في البعد الثالث الذريعي المتعلق ببعد المؤول (Interprétant) بين ثلاثة مستويات للمؤول في علاقته بطبيعة الموضوع، مؤول مباشر يقابله موضوع مباشر، ومؤول دينامي يقابله موضوع دينامي، ومؤول نهائي يقابله موضوع نهائي:

- الحملية (Rhème)، يتعلق بالإمكان-الكيف الذي يدرك باعتباره يخبر عن شيء ما.

- القضوية (Dicisigne)، إنها علامة تقدم إعلامًا يتعلق بموضوعها.

- البرهانية (Argument)، علامة تعد بالنسبة لمؤولها قانونًا.

ويمكن أن نختزل هذا التعدد من خلال الجدول الآتي[٩]:

جهات التدلال	الأولانية 1	الثانيانية 2	الثالثانية 3
الممثل 1	الكيفية 1.1	التفردية 2.1	القانونية 3.1
الموضوع 2	الإيقونية 1.2	المؤشرية 2.2	الرمزية 3.2
المؤول 3	الحملية1.3	القضوية2.3	البرهانية3.3

يمكن النظر إلى البنية من حيث الأصالة والانحلال والتنامي إلى ثلاث طبقات:

-أصلية: وهي الكيفية والمؤشرية والبرهانية.

-منحلة: وتتجلى في الأيقونية[١٠] والحملية والقضوية.

-متنامية: وتتجلى في التفردية والقانونية والرمزية.

يميز (بيرس) بين ثلاثة أنواع من المؤول: المؤول المباشر والمؤول الدينامي والمؤول النهائي. يتعلق المؤول المباشر للعلامات البصرية واللسانية بوصف المعطيات المباشرة التي تحيل إليها الواقعة الإبلاغية، ويقابله موضوع مباشر. وهذا ما لا يرتضيه التحليل السيميائي، ما دمنا نقف عند حدود

ما تقوله العلامات في صورتها المباشرة.

ولا يمكن تحليل العلامات إلا باستدعاء مؤول دينامي، الذي يقابله موضوع دينامي نتقل بوساطته من المعاني المباشرة إلى المعاني غير المباشرة، حيث "يتداخل فيها الاقتصادي والاجتماعي والنفسي والسياسي"(١١) التي تتطلب تجربة جانبية سابقة في الوجود والاشتغال عما هو متحقق نصيًا، وهي الكفيلة بتناسل المعنى وطرحه لمتاهات التأويل. غير أن هذا لا يعني الخضوع لسيرورة لا متناهية من التأويلات؛ بل إن التأويل عند (بيرس) -بخلاف التأويل اللامتناهي الذي يقر به (جاك دريدا/J.Derrida)- محدود؛ إذ لا شيء يدرك إلا من خلال التخوم المسيجة له، ومن ثم أقر (بيرس) بوجود مؤول نهائي ثالث يقابله موضوع نهائي، يعتبر نهائيًا ضمن سيرورة التدلال التي تجعل التأويل ينتهي عند حد بعينه.

١-٢- سيميولوجيا دوسوسير:

افترض (دوسوسير) في بداية القرن الماضي وجود علم جديد يعد فرعًا من علم النفس العام، سيدرس الدلائل التي لم تضعها اللسانيات ضمن مناطق اهتمامها. وقد أكد على أن هذا العلم الجديد (السيميولوجيا) سيتكفل بدراسة حياة العلامات داخل حياتنا الاجتماعية. وهذا اعتراف ضمني من (دوسوسير) بأن مناطق مهمة من الدلائل التواصلية المتعددة لم تشملها العلوم الإنسانية التي كانت في زمانه بالدراسة والتحليل.

يعتبر (دوسوسير) عالم لسانيات استثمر معظم حياته لدراسة اللغة، غير أنه عمم بحثه في العلامة وافترض من خلال ذلك علمًا جديدًا سماه السيميولوجيا. لقد تناول هذا العلم عرضًا -كما هو معلوم- مقدمًا تصوره العام حوله فقط، من حيث موضوعه ومجاله وعلاقته باللسانيات، حيث "يمكننا تصور علم يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، علم سيكون فرعًا من علم النفس الاجتماعي، ومن ثم فرعًا من علم النفس العام. سنطلق على هذا العلم اسم (سيميولوجيا من الكلمة الإغريقية (Semeîon) أي: علامة). وبإمكان هذا العلم أن يحدد لنا وظيفة هذه العلامات والقوانين التي تحكمها. ومادام أن هذا العلم لم يوجد بعدُ فلا نستطيع أن نتنبأ بمستقبله؛ غير أنه يكسب الحق في الوجود، وموقعه محدد مسبقًا"(١٢).

تهتم السيميولوجيا بدراسة العلامات في الحياة الاجتماعية، باعتبار العلامات نفسها وقائع اجتماعية يمكن أن تحلل كباقي الظواهر الاجتماعية، إلا أن اللسان يعد أرقى الوقائع لأنه مفسرها، وهو كذلك وحده الذي يمكنه أن يدل بعيدًا عن باقي الوقائع. إن "اللسان نسق من العلامات المعبرة عن الأفكار. ومن ثم يمكن مقارنته بالكتابة وبأبجدية الصم والبكم، وأيضا بالطقوس الرمزية، وبأشكال الآداب والسلوك، وبالإشارات المتواضع عليها عند الجنود، وغير ذلك؛ غير أن اللسان هو أهم هذه الأنساق جميعاً»(١٣). وتعتبر سيميولوجيا (دوسوسير) كذلك فرعا من علم النفس العام، هذا الأخير الذي يحضر في تعريف (دوسوسير) للعلامة موضوع السيميولوجيا، فالعلامة كيان نفسي تجمع بين تصور ذهني وصورة سمعية.

تعد العلامة عند (دوسوسير) كيانًا سيكولوجيًا يقوم على تلازم عنصرين اثنين: الدال (Signifiant) والمدلول (Signifié) "تعتبر العلامة اللسانية وحدة نفسية تملك وجهين متلازمين ... نطلق على الاتحاد بين التصور أو الصورة الذهنية (Image mentale) والصورة السمعية (Image acoustique) العلامة، ونحتفظ بلفظ علامة لتحديد المجموع، وتعويض

التصور بالمدلول، والصورة السمعية بالدال"[١٤].

إن الدال أو الصورة السمعية انطباع نفسي للصوت، فكلمة (شجرة) هي جماع أصوات منطبعة (ش ج ر ة) التي تؤلف الكلمة، أما التصور أو الصورة الذهنية فهي الانطباع الذهني لما يستوعب من صورة (الشجرة) في الذهن، أو ما سيعرف لاحقا في تصورات (إيكو/U.Eco) وجماعة مو (Groupμ)وغيرهم بالترسيمة أو الأنموذج الإدراكي، ومنه نطلق لفظ (العلامة) على مركب التصور والصورة السمعية. إلا أنه جرت العادة على استعمال هذا المصطلح ليسم الصورة السمعية (أو الدال) وحْدَه، كما في كلمة (شجرة)، وقد ننسى أن هذا اللفظ يسمى علامة، فذلك إنما هو متعلق بكونه يحمل تصورًا (صورة ذهنية) (للشجرة)، حيث إن المعنى المحسوس أصبح يقتضي الفكرة العامة"[١٥]. إن فكرة الاعتباطية في العلامة تدحض فكرة أن اللسان مدونة، أي مجموعة من الكلمات تقابلها مجموعة من الأشياء، وأن الكلمات تتطابق مع الأشياء، إذ تقرر أن الكلمات لا ترتبط بالأشياء؛ لكن بالتصور الذهني للأشياء.

تقوم العلامة عند (دوسوسير) على علاقة ثنائية بين مكونين لا ينفصمان: دال أو صورة سمعية، ومدلول أو صورة ذهنية، وهي علاقة اعتباطية (Arbitraire)، إذ لا شيء يجمع بين الدال (أ خ ت) ومدلوله. يبرر ذلك وجود أسماء متعددة لاسم واحد، واختلاف اللغات في تسمية المسمى الواحد.

ويستثني (دوسوسير) من هذه القاعدة الأصوات المحاكية (Onomatopées)، وصيغ التعجب، والندبة، غير أن فكرة الاعتباطية التي دافع عنها دوسوسير في تحديده للعلامة جلبت انتقادات كثيرة لتصوره ما دام أهمل المرجع ابتداء في تحديد العلامة. فحين أقر بالاعتباطية فكر -كما يرى بينفنيست- في المرجع. إن الاعتباطية لا ترتبط بالعلاقة بين الدال/الصورة السمعية والمدلول/الصورة الذهنية، لكن بالعلاقة التي تجمع بين الدال والمرجع الذي يحيل إليه في العالم الخارجي.

ولهذا دافع (إميل بينفنيست/I.Benveniste) عن فكرة التعليل (Motivation) في العلاقة بين الدال والمدلول في بناء العلامة اللسانية[١٦]. وقد تحدث (دوسوسير) -إلى جانب اعتباطية العلامة اللسانية- عن وجدود علاقة شبه طبيعية في الرمز، "ومن سمة الرمز أنه لا يكون على الإطلاق اعتباطيًا في جميع تجلياته، إنه ليس خاليًا من كل مضمون مادي. حيث لا يزال فيه شيء من العلاقة الطبيعية بين داله ومدلوله. فالرمز (الميزان) الذي يشير إلى العدالة... لا يمكن أن نستبدل به أي رمز آخر كالعربة مثلا"[١٧].

ا-٣- استنتاج:

تبين من خلال ما سبق أن (بيرس) يختلف في الأسس الإبستيمولوجية الذي استند إليها في تصور علم السيميائيات عن (دوسوسير) في افتراضه لعلم السيميولوجيا، غير أن هذا لا يعفي من وجود بعض الارتباطات التي تجمع بينهما، مما دفع ببعض الباحثين إلى الإقرار أن هناك استفادة واضحة (لدوسوسير) من (بيرس)، حيث يرى (جيرار دولودال) أن (دوسوسير) لم يتطرق إلى موضوع العلامة إلا في الدرس الثاني من دروس علم اللغة العام عامي١٩٠٨ و١٩٠٩، ورغم أن الفكرة كانت سابقة على ذلك التاريخ، ويمكن القول قبل عام ١٩٠١ إذا أخذنا برأي (أدريان نافيل/A. Naville)، فإن سبق سيميوطيقا (بيرس) على سيميولوجيا (دوسوسير) شيء لا يُنَاقَش"[١٨].

ويقول في موضع آخر مشيرًا إلى احتمال تأثر (دوسوسير ببيرس): "من الممكن جدًا؛ بل ومن السهل أيضًا أن نجد في سيميولوجيا (دوسوسير) بعض المفاهيم الأساسية المرتبطة بسيميوطيقا (بيرس)، بالرغم من اختلاف سياقي السيميولوجيا السوسيرية والسيميوطيقا البيرسية"[١٩].

نستطيع المقارنة بين تصوري (بيرس ودوسوسير) من خلال الجدول الآتي الذي يلخص تصوريهما السيميائيين:

	سيميولوجيا دوسوسير	سيميوطيقا بيرس
الإبدال النظري	لساني، اجتماعي، نفسي	فلسفي، منطقي، متعدد
أصل العلامة	لغوي	لغوي وغير لغوي
محددات العلامة	ثنائية (دال ومدلول)	ثلاثية (مأثول وموضوع ومؤول)
علاقة مكونات العلامة	اعتباطية (تصور ذهني وصورة سمعية)	متعددة العلاقة (مشابهة (الأيقونة)، مجاورة (الرمز)، سببية (المؤشر)..)
علاقة العلامة بالمرجع	لم يعر اهتمامًا للمرجع	ربط العلامة بأنماط الوجود الثلاثة (الأولانية والثانيانية والثالثانية)
عن السيميائيات	السيميولوجيا ستكون - افتراضًا - جزءًا من علم النفس العام	السيميوطيقا جزء من علم المنطق
وظيفة السيميائيات	دراسة العلامات في الحياة الاجتماعية	دراسة التجربة الإنسانية

٢ـ موضوع السيميائيات ومنهجها:

٢ـ١ـ موضوع السيميائيات:

تعتبر السيميائيات بحثًا في المعنى، وهي دراسة للسلوكيات الإنسانية التي تسيجها أنساق المجتمع، وتمنحها تدليلًا من خلال العلاقات القصدية التي تجمع بين الإنسان والأشياء باعتبارها علامات تتأطر ضمن سيرورة تدليلية معينة ضمن الممارسة الإنسانية في شموليتها. إن السيميائيات "دراسة للسلوك الإنساني باعتباره حالة ثقافية منتجة للمعاني"[٢٠].

إن السيميائيات بهذا المعنى بحث في الدلالة وسؤال دائم -كما يرى (بارت)- عن كيف تقول العلامة ما تقوله؟ وما دامت العلامات متعددة بحسب السياقات الاجتماعية البالغة التعقيد فإن السيميائيات نفسها تتلون بألوان تلك العلامات، إذ أمكن الحديث عن سيميائيات متعددة تتكفل بدراسة جميع الأنساق الدالة، ولعل هذا ما يبرر أيضا الفروع السيميائية المتنوعة التي يعسر حصرها ويعسر أيضًا الإلمام بها، فلكل نسق سيميائي سيميائيات مخصوصة به، فللمسرح سيميائيات، وللسينما سيميائيات، وللطبخ سيميائيات، وللزي سيميائيات ... إلخ.

لقد شاع بين كثير من السيميائيين أن موضوع السيميائيات هو دراسة العلامات في الحياة الاجتماعية (دوسوسير وجورج مونان/G.Mounin)، و(رولان بارت/R.Barthes) و(تزفيتان تودرورف/T.Todorov) و(كريستيان ميتز/CH.Metz). ومن هذا

المنطلق رأى (غريماس/A.J.Greimas) أن موضوعها هو العلامة كما بين ذلك في معجمه السيميائي[٢١]. إن السيميائيات بهذا التحديد الأولي للموضوع جعلتها نظرية شكلية للعلامات كما حددها (بيرس) سابقًا، فالسيميائيات "نظرية شبه ضرورية أو شكلية للعلامات مبنية على علاقة ثلاثية بين ثلاث علامات فرعية تنتمي على التوالي إلى الأبعاد الثلاثة للممثل والموضوع والمؤول"[٢٢].

تفرض طبيعة الحقل المعرفي الذي تشتغل عليه السيميائيات نسقًا منهجيًا مختلفًا عن باقي الحقول المعرفية الأخرى، حيث إن كثيرًا مما يحضر في هذا الحقل يغيب في آخر، لأن طبيعة التدليل نفسها متعددة. لا يمكن –مثلًا– أن تدل الصورة البصرية بالطريقة نفسها التي تدل بها الرواية أو القصة أو المسرحية وهلم جرا. ولهذه الأسباب انتقد (أمبرطو إيكو) في كتابه (العلامة) كثيرًا فكرة أن موضوع السيميائيات هو العلامة ما دام يفرض هذا الموضوع جملة من الإشكالات التي لا يمكن للسيميائيات الإجابة عنها.

ليس موضوع السيميائيات العلامة في ذاتها؛ لكن السيرورة التدليلية التي يمكن من خلالها أن يشتغل الشيء بوصفه علامة ليست فكرة السيرورة جديدة في البحث السيميائي؛ بل لقد أشار إليها (بيرس) في حديثه عن فكرة التدلال (Semiosis) أو السيرورة التي يشتغل الشيء من خلالها باعتباره علامة. وقد عبر عنها كذلك (يلمسليف/L. Hjelmslev) بالوظيفة السيميائية عند حديثه عن مفهومي التعبير (Expression) والمحتوى (Contenu)، واستثمرها (رولان بارت) أيضًا. تبقى الموسوعة الإدراكية أو السنن الثقافية المولد للعلامات، إذن هو الكفيل بمعرفة السيرورة التدليلية لإنتاج العلامة نفسها مادام المعنى ليس محايثًا للشيء، لكن لما يضيفه السنن الثقافي الذي يجعل الشيء يشتغل بوصفه علامة.

لا يمكن للأشياء أن تدل إلا ضمن سيرورة تقليصية نحتفظ من خلالها بالعناصر الأساس المكونة للشيء، ولهذا فإن اشتغال العلامة لا يتم بطريقة مباشرة، لكن من خلال عنصر توسط إلزامي يمكن نعته بحسب التوجهات السيميائية المتعددة بالترسيمة، أو السنن الثقافي، أو الأنموذج الإدراكي، أو المؤول، أو الصورة الذهنية، أو التمثل. وكلها مصطلحات سيميائية تشير إلى أن المعنى ليس محايثًا للشيء أبدا، إذ يفترض إنتاج المعنى سيرورة إدراكية مفترضة "سابقة عن التحقق الفعلي لمضمون العلامة"[٢٣] هي بمثابة مجمل الأسنن الإدراكية الثقافية الواردة، و"لا يمكن للمعنى أن يدرك إلا ضمن سياق محدد"[٢٤].

نخلص إلى أن موضوع السيميائيات ليس العلامة، لكن السيرورة التدليلية التي يمكن أن يشتغل من خلالها شيء ما بوصفه علامة. وتسمح هذه السيرورة باستحضار السنن الثقافية التي تجعل الإنسان كائنًا رمزيًا، يستطيع بفضلها التحرر من قيود الزمان والمكان والأشياء.

٢-٢- منهج السيميائيات:

تعددت الأصول النظرية التي استندت إليها السيميائيات، وقد أغنت هذه الإبدالات النظرية المتعددة المنهج السيميائي في التحليل، وجعلته أكفى في دراسة خطابات بالغة التفرد والتنوع والاختلاف، من خلال البحث في الطريقة التي يأتي بها المعنى إلى هذه الخطابات.

يعتمد المنهج السيميائي في دراسة المعنى على التفكيك المحايث (Immanente)، وإعادة بناء شكل المضمون عبر جهاز مفاهيمي غني استطاعت من خلاله السيميائيات تحقيق استقلالها الذاتي المعرفي، محددة بذلك موضوعها في البحث عن تناسل المعنى في كل النشاطات الإنسانية

الرامزة. إن الشيء لا يمكن أن يدل إلا ضمن سيرورة منتجة للمعنى، لذلك لا تبحث السيميائيات إلا ضمن الأنساق النصية التي تسيج الدلالة من خلال نسق محدد محدود، يسمح للعلامة بالإحالة والتبليغ.

يعتبر التحليل السيميائي تحليلًا بنيويًا ينظر إلى العلاقات، وإلى العناصر في ذاتها - بعيدًا عن كل ما هو خارج عنها- تضمها العلاقات وفق نسق مغلق هو الخادم للتواصل النصي. وانطلاقًا من مبدأ المحايثة يمكن القول إن المعنى مادة تشتق منها الدلالات. إن الأمر يرتبط بالعلاقة بين الجوهر والعرض، فالمعنى جوهر والدلالة أعراض تشتق منه، ولا يمكن إدراك الجوهر إلا عبر مفصلته عن طريق الأعراض.

ولذلك يرى (غريماس) [٢٥] أن المعنى لا يمكن إدراكه إلا بعد المفصلة والمفهمة، فالأشياء في مرحلتها الغفل بعيدة من أن تكون دالة إلا إذا دخلت ضمن سيرورة تدليلية نستطيع من خلالها القول إن الشيء أصبح علامة. إن الدلالة إذن هي مركز اهتمام التحليل السيميائي[٢٦] مادام المعنى مادة والدلالة شكل، إذ لا يمكن -مثلًا- أن ندرك (اللون الأحمر) إلا من خلال (ثوب أحمر). ومن ثم ارتبطت السيميائيات ابتداء بالهيرمينوطيقا[٢٧] باعتبارها الأداة التي يستطيع بواسطتها السيميائي الكشف عن توالد الدلالات وتعدد السيرورات التي تجعل الأشياء/العلامات تدل بعيدًا عن عالمها الغفل. إن "مشكل الهيرمينوطيقا ليس حاداً بالنسبة للنظرية السيميائية، فكلّ المنظومات قابلة للتأويل" [٢٨].

نخلص إلى أنه بالرغم من اعتماد السيميائيات على التحليل البنيوي، إلا أن ذلك لا يمكن أن يجعلها منهجًا بنيويًا صرفًا، فهي بالأحرى منهج ثقافي بالضرورة يستند إلى البنيوية من حيث التفكيك وإعادة التركيب، ولكنه عند الكشف عن تناسل المعنى يستند إلى الهيرمينوطيقا التي تعتمد بالأساس على التجربة الجانبية المفترضة التي تسبق التحقق الفعلي لاشتغال العلامة. ولعل موضوع السيرروة التدليلية كفيل بأن لا يبقي السيميائيات عند حدود العلامة والمنهج البنيوي، لكن يجعلها تتعداه إلى منهج التأويل باعتباره الآلية الكفيلة بالكشف عن القيم المضمونية الثاوية خلف الواقعة الإبلاغية.

٣_ اتجاهات السيميائيات:

انطلقت الجهود المختلفة للباحثين السيميائيين في تطوير هذا العلم، بناء على تصوري (بيرس ودوسوسير). فقد أخذ (رولان بارت) على عاتقه دراسة الأنساق البصرية الدالة اعتمادًا على ثنائيات (دوسوسير) (الدال والمدلول/ التقرير والإيحاء...إلخ)، خصوصًا منها أنساق الموضة والإشهار، ومختلف المغامرات السيميولوجية، واشتغل أيضاً (كريستيان ميتز) على بنية التلفظ في الخطاب السينمائي خصوصًا، ومختلف تجليات هذا الخطاب بالنظر إلى اعتباره بنية تلفظية، واشتغل (غريماس) وأتباعه من مدرسة باريس على السيميائيات السردية. وقد طور (إرنست كاسيرر/I.Cassirer) سيميولوجيا للأشكال الرمزية، واشتغلت جماعة (مو) البلجيكية و(مارتين جولي/M.Joly) و(جاك أومو/J.Aumont) وغيرهم على السيميائيات البصرية.

استثمر الفيلسوف الإيطالي (أمبرطو إيكو) التوجه البيرسي في بناء سيميائيات للثقافة، جاعلاً من الأثر السيميائي كعلم للعلامات مدخلاً لدراسة مختلف التمثلات الثقافية للإنسان، بمختلف

أنماطها في الوجود وطرقها المتعددة في الاشتغال.

وقد سار على النهج نفسه الروسي (يوري لوتمان/Y.Lotman)، واشتغل (جورج مونان/G.Mounin) و(لويس بريطو/L.Prieto) و(بويسنس/Buyssens) و(أندريه مارتينيه/A.Martinet) على السيميولوجيا التواصلية، حيث ارتبطوا بهذا التوجه المخصوص، فقاموا بدراسة الأنساق التواصلية المختلفة من وجهة سيميائية.

اعتمد الكندي (توماس سيبيوك/T.Sebeok) دراسة العلامات استنادا إلى التصور البيرسي لعلم السيميائيات، حيث درس عناصر التدلال، وفسر النظرية الشكلية العامة، كما حدد الإبدالات النظرية التي اعتمدها (بيرس) في بناء صرحه السيميائي، منفتحا على مجالات عديدة كالسيرك والموسيقى واللاهوت والطب والأدب. وتعتبر نظرية سيميائيات (سيبيوك) تصورا للتجربة الدلالية الإنسانية لدراسة علاقة البنية بالفكر، وفق السيرورة التي تشتغل من خلالها الأشياء بوصفها علامات ترتبط بالعمل من حيث كونه المعيار المحدد للاشتغال العلامي. ويربط (سيبيوك) العلامة بمستعملها وفق التوجه الذرائعي لفلسفته السيميائية. إن الشيء لا يكتسب دلالته إلا في علاقته بالاستعمال، أي إدراجه ضمن سيرورة تحوله من شيء إلى علامة. لقد استفادت سيميائيات الصورة من هذه التوجهات جميعها، مما فرض الاهتمام بهذا التعدد في توصيف منهج تحليل الصورة.

تعددت الحقول المعرفية التي استثمرتها السيميائيات في انفتاح منهجها في التحليل على خطابات متنوعة، وهكذا تحاقلت السيميائيات بعلوم دقيقة كالرياضيات والبيولوجيا والفيزياء، وعلوم إنسانية، كعلم النفس المعرفي واللسانيات. وقد انفتحت السيميائيات كذلك على مجالات متعددة للدراسة تجمع بين الأنتروبولوجيا وعلم الاجتماع والفينومينولوجيا وغيرها، كما أنها نهلت من علوم آلية متعددة ساهمت في تنويع إبدالاتها النظرية كالبلاغة، خصوصا مع جماعة (مو/Group.U) البلجيكية، وفلسفة اللغة مع رودولف (كرناب/R.Carnap) و(برتراند راسل/B.Rassel) و(لودفينج فيتجنشطاين/L.Wttgenstein) وغيرهم، والأشكال الرمزية (لإرنست كاسيرر)، والنظرية التوليدية التحويلية (لنوام تشومسكي/N.Chomsky)، والنحو الوظيفي (ليسمون ديك/S.Dik)، ولسانيات النص (لفان ديك/V.Disk)، والشكلانية الروسية مع دراسة الخرافة (لفلاديمير بروب/V.Propp)، ومنطق أرسطو، والفلسفة الوضعية المنطقية (لجون لوك/J.lock) و(غوتفريد فلهام ليبنتز/G.W.Leibniz) وغيرهما، وذريعيات (تشارلز موريس)، وأنثروبولوجية (كلود ليفي شتراوس/C.Lévi-Strauss) وغيرها.

إن استثمار السيميائيات المفرط لمجالات معرفية متعددة جعلها عصية المأخذ، بعيدة المنال، لا يمكن حصرها في مجال معرفي بعينه. أصبح ينظر إلى شمولية السيميائيات باعتبارها "علمًا فوق التحديد، يتجاوز الحدود بين العلوم، ويستطيع ضمها إلى مجال بحثه، ولهذا سميت حركة إمبريالية استعمارية"[(٢٩)]، إذ من المؤكد أن "علم السيميولوجيا هو التقليعة الراهنة، إذ لا تمر شهورٌ دون أن نعثر على إحالات جديدة تشير إلى العلائق التي يقيمها مع شتى مجالات التفكير التي كانت تبدو إلى حد الآن في غير حاجة إليها: علم النفس، النقد المسرحي، التحليل الإيكوغرافي (علم الصور)، دراسة الأساطير، بل حتى تقنيات التوثيق ..."[(٣٠)].

لقد نتج عن هذا الاختلاف في الفروع السيميائية تمايز في تحديدها بين كثير من المشتغلين

في هذا الحقل، فقد قسم (مارسيلو داسكال/M. Dascal) تيارات السيميولوجيا إلى ثلاثة تيارات: سيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الدلالة، وسيميولوجيا التعبير عن الفكر[٣١]. بينما يقسم حنون مبارك الاتجاهات السيميائية(٣٢) إلى سيميولوجيا الدلالة، وسيميولوجيا التواصل، وسيميولوجية (دوسوسير)، وسيميوطيقا (بيرس)، ورمزية (إرنست كاسيرر)، وسيميوطيقا الثقافة. ويقسم محمد السرغيني[٣٣] السيميولوجيا إلى ثلاثة اتجاهات: الاتجاه الأمريكي، والاتجاه الفرنسي، والاتجاه الروسي. لكنا نعتمد في تقسيم السيميائيات بحسب المدارس أولًا، ثم بحسب قيمتها الإجرائية في الاشتغال على سيميائيات الصورة، إذ ليست كل الفروع السيميائية استطاعت تقديم منهج متكامل في تحليل الصورة.

٣-١- مدرسة باريس السيميائية:

جعل الفرنسي (غريماس) من شكل الدلالة موضوعًا سيميائيًا للبحث، مستفيدًا من (يلمسليف) في هذا التحديد، ومتخذًا السردية (Narrativité) أساساً لتحليل جميع الخطابات الإنسانية. وقد عرفت مدرسته بـ(مدرسة باريس السيميائية) التي دشن بها نظرية السيميائيات السردية، وقد تبعه في ذلك تلميذه (جوزيف كورتيس/J.Courtés)، و(جون كلود كوكيه/J.C.Coquet.)، و(جون ماري فلوش/J.M.Floch) و(مشال أريفيه/M. Arrivé) وغيرهم.

تبلورت نظرية السيميائيات السردية(Sémiotique narrative) منذ كتاب مؤسسها الأول غريماس (الدلالة البنيوية) (١٩٦٦)، حيث أرسى أولى قواعدها، لكن توالت النماذج السيميائية بعد ذلك بدءًا من:)في المعنى) (١٩٧٠) و(في المعنى (II(١٩٨٢)، ثم المعجمين السيميائيين اللذين أنجزهما بالاشتراك مع تلميذه (جوزيف كورتيس) وغيرها.

أسست السيميائيات السردية أنموذجها النظري على الخرافة والحكاية الشعبية، مستثمرة العمل الهام لـ (فلاديمير بروب) في كتابه (مورفولوجية الخرافة)، ثم استدراكات (ليفي ستروس) وغيرهما، لتنفتح المدرسة بعد ذلك على حقول معرفية أخرى، مثل سيميائيات الأهواء[٣٤] مع (جاك فانتني/J.Fantanille)، ومحاولاته الجادة في تصور نظرية لسيميائيات الخطاب تحاول أن تنظر إلى العمل الأدبي بوصفه ملفوظًا مخصوصًا. وستنفتح سيميائيات الخطاب على البحث في كيفية إنتاج المعنى، سواء كان لفظيا أم غير لفظي"[٣٥]. وقد طور (فرانسوا راستيي/F. Rastier) مفهوم التناظر (Isotopie) في السيميائيات ذي الأصل البيولوجي الفيزيائي، كما أسهم (روني طوم/ R.Thome) و(جون بتيتو كوكردا/J.P.Cocorda) بنظرية الكوارث، ذات الأصل الفيزيائي الرياضي، وغير ذلك من الإسهامات المتعددة. وقد أغنت هذه الإبدالات النظرية السيميائية السردية، وجعلت منها إطارًا حاضنًا لنصوص ذات أبعاد مختلفة اجتماعية وسياسية ودينية ... إلخ.

نخلص إلى أن (غريماس) اعتمد في بناء نظريته السردية على مجموعة من العلوم التي أشار إليها بتفصيل في معجمه السيميائي، وقد كان لـ(بيرس) دور كبير في بناء تصوره المنطقي السيميائي القائم على العلاقات التي تبدأ بالمربع السيميائي، وتنتهي عند السردية كما هي متمظهرة في جميع الخطابات الإنسانية. إن هذه العلاقات أساس التحليل السيميائي، وسمات ثابتة للعالم الطبيعي، حيث تهتم السيميائيات بدراسة السردية في العالم الطبيعي.

استلهم كذلك (غريماس) من (بيرس) مفهوم التدلال وعضده بتصور (يمسليف) للوظيفة السيميائية. لقد شكل التدلال البيرسي أساس الحديث عن مسار لتوليد الدلالة من خلال عوالم مجردة ثابتة وعامة تعد ركيزة البحث السيميائي السردي في الأخير، وعماد البحث في تناسل الدلالات وتعددها وقابليتها للتأويل. وقد جعل (غريماس) الصورة البصرية ضمن الخطابات التي درسها واعتنى بها دراسة وتحليلًا، حيث يمكن استثمار إجراءات المسار التوليدي في الكشف عن دلالات النص، ولعل (جان ماري فلوش) يعد أكثر أتباع (غريماس) اهتماما بتحليل الصورة الإشهارية على الخصوص.

٣-٢- سيميولوجيا الدلالة:

حاول (بارت) استعادة الإرث السوسيري من خلال استثمار ثنائياته(اللسان-الكلام، الدال-المدلول، الاعتباطية-الضرورة...)، واستحضار (يمسليف) من خلال مصطلحي (التقرير(Dénotation) والإيحاء[٣٦](Connotation) .ومن ذلك يمكن تبرير مخالفة (بارت) أستاذه حين ادعى أن اللسانيات أعم من السيميائيات مادامت هذه الأخيرة تستمد مفاهيمها وأدواتها الإجرائية من اللسانيات، إذ "ليست اللسانيات جزءاً من علم الأدلّة العام، ولكنّ الجزء هو علم الأدلّة، باعتباره فرعاً من اللسانيات، وبالضبط ذلك القسم الّذي سيتحمّل على عاتقه كبريات الوحدات الخطابية الدالّة، وبهذه الكيفية تبرز وحدة البحوث الجارية اليوم في علوم الإناسة، والاجتماع، والتحليل النفسي، والأسلوبية، حول مفهوم الدلالة"[٣٧].

أراد بارت خلق لغة بصرية يستطيع من خلالها الباحث السيميائي الإجابة عن أسئلة من قبيل: كيف نقرأ الرسالة البصرية؟ كيف تقول الصورة ما تقوله؟ كيف يحدث التواصل البصري؟ كيف يأتي المعنى إلى الصورة؟ أين تنتهي المدلولات؟ لقد طرح بارت كثيرا من الأسئلة وحاول الإجابة عنها بحثا عن بلاغة الصورة ابتداء من كتابه (عناصر السيميولوجيا)[٣٨].

يعتبر منطلق تفكير (بارت) السيميائي بنيويًا، فقد وضع نصب اهتمامه دراسة العلامة، حيث يمكن اختزال المسألة السيميولوجية عند بارت في استثمار الجهاز المفهومي اللساني في قراءة العلامات غير اللفظية، وتحليلها بناء على التحليل المحايث الذي يريد الكشف عن كيف يأتي المعنى إلى العلامات غير اللفظية المتعددة. وقد حدد (بارت) منهجه في التحليل من خلال كتبه المتعددة التي خصصها لدراسة العناصر السيميولوجية المتعددة، بدءًا من كتابه (عناصر السيميولوجيا)، مرورًا بـ(إمبراطورية العلامات)، و(بارت بصدد بارت) و(الغرفة النيرة). إن سيميولوجية (بارت) بحث في الدلائل والقيم والإيديولوجيات المتعددة التي تولدت مع المجتمع الرأسمالي البورجوازي الحديث، من خلال الصورة واللغة والسرد، وكلها عناصر تؤسس لسيميولوجيا الدلالة.

ميز (بارت) في (إمبراطورية العلامات) بين التفكير العلامي الشرقي (الياباني) ومجتمعه الغربي، وقد درس أيضا في هذا الكتاب العادات والتقاليد اليابانية بوصفها علامات دالة على الروح اليابانية التي تختلف بالضرورة عن القيم الرأسمالية الغربية، المنبعثة أساسًا من تفكير يختلف في التصور والرؤية. وقد تبلور فكره السيميولوجي في كتابه (بارت بصدد بارت) من خلال التمييز بين النسقين السيميائيين المقروء والمرئي، حيث اعتمد فيه على قراءة الصورة الفوتوغرافية. إن الصورة تمثيل للجسد أو الذات البارتية، بينما الكتابة موت للجسد وتخليد للإيديولوجيا الجماعية.

يعد (بارت) أكثر السيميائيين اهتماما بتحليل الصورة، وقد استقام هذا الاهتمام في كتابه

(الغرفة النيرة) حيث حلل فيه صورة فوتوغرافية لأمه، وقد حاول بارت في هذا الكتاب التقعيد لقراءة الصورة الفوتوغرافية، بوصفها علامة تختلف عن باقي العلامات الأخرى باعتبارها تعطيلًا للزمن وتخليدًا له كذلك. إن قراءة الصورة الفوتوغرافية عند (بارت) مغامرة سيميولوجية في حد ذاتها، وتبدأ هذه المغامرة بصورة أمه مهد كل الصور الفوتوغرافية[٣٩]، ما دامت تشتغل على التقرير أكثر من أي صورة أخرى. غير أن الإيحاء يمكن أن يلج عالم الصورة الفوتوغرافية من خلال المداخل الآتية[٤٠]:

الحيل التصويرية المتعلقة بالفبركة والخدع التصويرية.

الوضعة المرتبطة بحركة أعضاء الجسد.

الموضوع المتعلق بالدلالة الرمزية للأشياء وثيمات البعد التصويري.

الوضوح المستند إلى طبيعة النسخ والوضوح في الإخراج.

الجمالية المتعلقة بالفوتوغرافيا باعتبارها صباغة وفنا.

التركيب الذي تبنى من خلاله الفوتوغرافيا بطريقة متوالية.

وتعتبر ثنائيتا التقرير والإيحاء عند (بارت)[٤١] مهمتين في تحليل أي صورة كيفما كانت خاصة الصورة الإشهارية. يحدد التقرير في التساؤل حول دال الصورة، أي مكوناتها ومدلولها، أو ما تحيل إليه عبر معطياتها المباشرة، بينما يصبح الدال التقريري ومدلوله دالًا للمعطيات الإيحائية أو المدلولات التوسطية[٤٢]، إذ ينسل المدلول من الأسطورة والتاريخ والقيم والثقافة (بالمعنى الأنتروبولوجي)، وكل العناصر التي يمكن أن تحيل إليها الصورة عن طريق التأويل. غير أن (بارت) اقتنع بوجود حد نهائي للسيرورة التأويلية، يعتبر مؤولًا نهائيًا كما دافع عنه (بيرس). تسمح الرسالة اللسانية بهذا التأويل النهائي، حيث تحد من تعدد دلالات الصورة من خلال وظيفة التجذير (Ancrage)، أي انتقاء مسار تأويلي واحد ضمن مسارات متعددة والوقوف عند معنى بعينه.

إن العلاقة بين النسق اللساني والنسق الإيقوني "تتحدد من خلال إجراءين، إجراء التجذير الذي يحدد اتجاه القراءة المنسجمة، وإجراء الربط الذي يرمي إلى خلق التكامل بين الإيقوني والمكتوب بمحو ثغرات البصري. وعلى مستوى الاشتغال ترتبط الموضوعات الإيقونية بنسق إيكونوغرافي[٤٣] تحيل فيه الموضوعات على سجل من القيم السوسيوثقافية"[٤٤]. وقد استثمر (بارت) هذين المفهومين كثيرا في التواصل الإشهاري باعتباره "يتضمن بالفعل مصدر بث، هو الشركة التجارية التي ينتمي إليها المنتوج المشهر أو الممتدح، ومتلقيًا هو الجمهور، وقناة إبلاغ وهي ما يسمى تحديدا ركن الإشهار"[٤٥].

يعد التطبيع (Naturalisation) مصطلحًا مركزيًا في سيميولوجيا (بارت)، والمقصود به منح الأشياء الثقافية شكلًا طبيعيًا يجعلها مألوفة. إن البورجوازية الصغيرة استطاعت أن تنجح في تطبيع عديد من القيم، لكن يبقى التحليل السيميولوجي كفيلًا بالكشف عن تناسل الإيديولوجيا من خلال بيان الطريق الذي تنتقل فيها القيم من أكسيولوجيا[٤٦] في مرحلة غفل، إلى إيديولوجيا تتزيا بثقافة المجتمع، لتجعل كثيرًا من الأشياء الثقافية طبيعية. ويحضر هذا المصطلح كثيرًا في الخطاب الإشهاري الذي منحه (بارت) كثيرًا من جهده السيميائي في التحليل بناء على نمو المجتمع

الرأسمالي البورجوازي الذي يفرض نظمًا متعددة للخطاب الإشهاري(٤٧).

نخلص إلى أن سيميولوجيا الدلالة تستند إلى الإرث اللساني البنيوي خاصة، حيث نجد استثمارًا كبيرًا للمصطلحات اللسانية السوسيرية المبنية على الثنائيات. وتشكل السيميائيات عمومًا بحثًا في الدلالة، وتساؤلًا دائمًا عن كيف يأتي المعنى إلى العلامات والدلائل والأنساق السيميولوجية المختلفة سواء كانت لغوية أم غير لغوية. وتعتبر سيميولوجيا الدلالة أن اللسان هو مؤول كل الأنساق الدلالية الأخرى. وبهذا خالف (بارت) (دوسوسير) عندما جعل هذا الأخير اللسانيات جزءًا من السيميولوجيا مادامت الأنساق الدلالية غير اللسانية لا يمكنها أن تستقل بذاتها في وظيفتها الإبلاغية، لكنها خاضعة للسان الذي يعد مؤولها الأول، كما أن اللسان نفسه يستقل بذاته في التبليغ والتدليل.

٣_٣_ سيميولوجيا التواصل:

تهتم سيميولوجيا التواصل بدراسة الأنساق التواصلية المتعددة في المجتمع، من حيث تحديد الميكانزمات السيميائية التي تشتغل بواسطتها السلوكيات الاجتماعية باعتبارها علامات. ويرى ميتز في هذا الصدد أن هذا الفرع المعرفي يعنى بدراسة اللغات المتخصصة(٤٨) التي تقلص الفعل الاجتماعي في سنن موحد(٤٩).

ومن رواد هذا الاتجاه (إيريك بويسنس ولويس بريبطو وجورج مونان)، حيث تهتم السيميولوجيا التواصلية بدراسة آليات التأثير في الغير، ولهذا لم يعد التواصل مفهومًا عاديًا كباقي المفاهيم السيارة بين الحقول المعرفية المتعددة؛ لكن أمسى علمًا مستقلًا بذاته، له أصوله وقواعده ومناهجه التي نستند إليها في ابتغاء التواصل الفعال، بعيدًا عن كل المعيقات التي يمكن أن تعترضه وتشوش المبتغى الأسمى منه، أي الوصول إلى الرهانات المختلفة في جميع مناحي الحياة. فأن نتواصل معناه أن نصل إلى الأنا أو الغير أو الآخر.

إن موضوع السيميائيات التواصلية هو دراسة العلامة القصدية (مجموع الميكانزمات التي تجمع طرفين مختلفين مخاطَبًا ومخاطِبًا في الوصول إلى تحقيق أهداف محددة بينهما ترتبط بالقصد). إن التواصل أساس التفاعل بين البشر وتطور العلاقات الإنسانية، يسهم بالضرورة في حيويتها وديناميتها تجاه الأفعال المنوطة بها وفق مقام مخصوص، قد تكون إدارية أو تعليمية أو رياضية أو غير ذلك. ولا يمكن للجماعة الإنسانية أن تتفاعل إلا إذا اعتمدت الشروط الذريعية في التواصل الفعال، حيث "يختصر الإنسان تجربته من أجل التواصل. إن وجود الإنسانية رهين بوجود المجتمع، ووجود المجتمع رهين بتجارة العلامات"(٥٠).

أخذ التواصل غير اللفظي قيمته في القناة التواصلية عبر سيميولوجيا التواصل، حيث تم الاعتماد على دراسة أنساق تواصلية متعددة كإشارات المرور والإيماءات واستعمالات الجسد الاستعارية والرموز والأمارات وغيرها. وقد كان الرافد الأساس في دراسة هذه الأنساق التبشير السوسيري بهذا العلم العام الذي سيهتم بأنظمة العلامات في الحياة الاجتماعية، كدراسة الإشارات وعلامات المرور... إلخ.

وقد أورد (إيكو) (برييطو) ميز بين أنواع عدة من الأسنن في التواصل البشري:

-سنن غير متمفصل، وهو سنن ذو سمة وحيدة (الأحمر يدل على ممنوع المرور).

-سنن له تمفصل ثان، مثل خط حافلة تتضمن رقمين.

- سنن له تمفصل أول فقط، كترقيم الغرف في الفنادق.

- سنن له تمفصل مزدوج، مثل اللغة اللفظية وأرقام الهاتف"[٥١]

يخضع التواصل غير اللفظي للمعيار الأنثروبولوجي، فلكل ثقافة نمطها المخصوص في تداول الرموز، فالحركات تختلف بالضرورة بحسب الموقف والتحديد الجنسي والطبقة والتعامل والتنشئة الاجتماعية. لذلك، ينبغي أن نراعي هذا الاختلاف حتى تؤدي الحركة دورها. إن اليد تبطش وتُرَبِّتُ وتسر وتهدد وتهدهد وتختزل اللغة الإشارية، وتنجي من الرتابة اللفظية، وحركات الجسد تستفز وتعتدي وتتبختر وتتغنج ... إلخ.

تعتبر العين عمادًا فعالًا للتواصل غير اللفظي، إذ تختزل البعد الإنساني بأكمله عبر النظرة، فهي تقتل وتبكي وتضحك وتستفز وتغمز وتلمز وتهين وتحتقر وتعد وتسر. ويلعب اللون كذلك دورًا مهمًا سواء تعلق بلون الوجه وتعبيراته المختلفة بحسب المواقف، أو من خلال طبيعة الألوان المرافقة للباس والزي والمكان. يعد اللون الأحمر في الدلالة غير الأصفر والأسود في كثير من المواقف. إن اللون ينفر أو يثير أو يجذب أو يريح. وتقول الألبسة كلامًا تعجز عنه الألفاظ فهي تفشي الانتماء القيمي عبر مدلولاتها المتعية وطرق النظر إلى العالم والأشياء.

وقد تجلت هذه النتائج كثيرًا في دراسة الإشهار باعتباره تمثيلًا واضحًا للتواصل الفعال الذي يجمع بين اللغة اللفظية واللغة غير اللفظية، وصولًا إلى المتلقي. وقد اقترح (توماس هال/ T.Hal) وفق هذا التوجه السيميائي (نظرية البروكسيمياء)، أو دراسة المسافات ودرجات القرب في التواصل.

نخلص إلى أن سيميائيات التواصل غير اللفظي استندت بالأساس إلى نظريات التواصل وإلى إرثي (بيرس ودوسوسير) في بناء منهجها لتحليل الرسائل البصرية على الخصوص؛ لذلك كان "الارتباط بين التواصل والسيميائيات أساسه البحث في الصورة"[٥٢]. وقد جعلت من الحياة الإنسانية نسقاً تواصلياً بالأساس، فأن نحيا معناه أن نتواصل.

٣ـ٤ـ سيميائيات الصورة:

لم يعر الرائدان السيميائيان (بيرس ودوسوسير) أهمية كبيرة لسيميائيات الصورة، حيث دمجت هذه الأخيرة في التصور السيميائي العام، إذ ارتبطت بالتجربة الإنسانية بكامل تمفصلاتها لدى بيرس[٥٣]، وبأنظمة العلامات والرموز عند (دوسوسير)[٥٤]. لكن باحثين آخرين حاولوا متابعة الصرح السيميائي فقدموا أنساقًا متعددة لقراءة الصورة، بالرغم من أن هذه الأنساق ركزت في الغالب على جانب مخصوص من اشتغال الصورة البصري، يتعلق الأمر بالخطاب الإشهاري باعتباره تواصلًا فعالًا يضمن للصورة حياتها وتطورها في التجربة السيميائية البشرية الرمزية، كما أن هذا الخطاب نفسه يضمن للصورة وجودها المتعدد المؤثر الذي يجمع بين السياسي والنفسي والاجتماعي والقيمي بصفة عامة ما دامت "الصورة البصرية وحدة متمظهرة قابلة للتجلي، وهي عبارة عن رسالة متكونة من علامات إيقونية، لهذا فسيميولوجيا الصورة تجعل من نظرية التواصل مرجعها"[٥٥].

ظلت السيميائيات البصرية أو سيميائيات الصورة، بالرغم من ذلك، تبحث لها دائمًا عن موطئ قدم داخل التعدد السيميائي (سيميائيات الثقافة، سيميولوجيا الدلالة، سيميائيات التواصل...)، وداخل الحقول المعرفية المتعددة التي استفادت منها السيميائيات عامة كعلم النفس، وعلم النفس المعرفي، والذكاء الاصطناعي، والبصريات، واللسانيات... وفي ظل هذا التعدد أصبحت سيميائيات الصورة غامرة بالمفاهيم والمصطلحات الإجرائية المتعددة التي يعسر على كثير من الباحثين الإلمام بها.

لهذه الأسباب وغيرها ظلت الصورة مثار نقاش وجدال دائمين، لما لها من خطر في تشكيل الذهنيات، وكسر الحدود وتنميط السلوكيات والمعتقدات، وتطبيع الرؤية إلى العالم والأشياء لدى المجموعات البشرية المتعددة فكرًا وسلوكًا وممارسة. إن مهمة سيميائيات الصورة هي الرفع من الثقافة والوعي البصريين بامتلاك الميكانزمات التي تشتغل وفقها الصورة من الناحية السيميائية، ولا يتم هذا طبعًا إلا بالاشتغال الدائم على البحث في كيفيات تدليل الصور وإيحائيتها التي لا تنتهي، فالصورة ليست معطى جاهزًا بريئًا؛ بل هي حمالة أوجه ومائعة المعنى، بإمكانها أن تقول في لحظة ما تعجز آلاف الألفاظ عن البوح به.

وتعد الصورة من أهم ما عكفت السيميائيات البصرية خصوصًا على اتخاذها موضوعًا لها، وعمقت البحث في أهم إشكالاتها المعرفية السيميائية، وأنماط اشتغالها في الخطابات المتعددة. تعتبر الصورة خطابًا مسننًا خاضعًا في تدليله للتواضع الإنساني، وللموسوعة الإدراكية للمتخاطبين، لذلك فالتعامل مع الصورة كشفًا لدلالتها، يتطلب بنية مضمونية ومعرفة جانبية سابقة في الوجود عن التحقق الفعلي للصورة، لهذا ظلت اللغة البصرية بالغة التعقيد، تستلزم دائمًا المقام التواصلي الذي ولدت فيه، استنادًا إلى مكونيها الرئيسين: العلامة التشكيلية أو ما يعود إلى الثقافة، والعلامة الإيقونية أو ما يؤول إلى الطبيعة، إذ نبدأ في التحليل من الكل إلى الجزء، ونفكك هذا الجزء المتعدد عبر الفصل والعزل لبناء كل ذي معنى نطمئن إليه نهاية، يكشف المستور، ويبدد تناسل الإيديولوجيا، ويحد من تدفق التأويلات، ويوحد دلالات الصورة المائعة.

ولهذا، تحاول السيميائيات وضع نحو للصورة على غرار نحو اللغة من خلال تحليل عناصرها ومكوناتها، غير أن نحو الصورة إلى حد الآن لا يستقر على حال ما دامت سيميائيات الصورة نفسها غير واضحة المعالم، إذ تستفيد من السيميائيات العامة بمختلف فروعها دون أن تضع إطارًا منهجيًا نستطيع الرجوع إليه في تبين منهجها. وهذا ما دفع كثيرًا من الباحثين إلى القول إن سيميائيات الصورة بلا موضوع ولا منهج، كما أن بحثها الدائم عن نحو للصورة بعيد المنال "فلا يوجد نحو مخصوص للصورة البصرية، لأن طبيعة اللغة الإيقونية تجعلها لا تقبل الاختزال في سنن متفرد قابل لأن يطبق على جميع الرسائل السمعية البصرية الصورية"(٥٦). إن النسقين اللفظي والبصري مختلفان ابتداء، مما يجعل المقارنة بينهما -عند البعض- غير واردة، فـ "إذا كان اللسان اعتباطي، فالصورة تتجه نحو التعليل"(٥٧).

إن التعليل كما يرى (غوتيي) يحيل مباشرة إلى فكرة التشابه أو القرابة البنيوية بين الصورة والمدرك البصري، في حين أن فكرة الاعتباطية في العلامة اللسانية تحيل إلى التواضع والاصطلاح. ومنه «لا يمكن للصورة أن تكون سوى قراءة وتسنين وتأويل لعالم الأشياء. إنها بناء مزدوج: بناء

تقوم به عين المصور وأداته أولا، فكل صورة تنظم عناصرها (ترتبها حسب الشكل والحجم واللون) وزاوية الكشف عنها (زاوية التقاط الصورة)، وبناء يقوم به المتلقي ثانيا. فكل قارئ يقرأ في الصورة ذاته: يقرأ تاريخه وأحلامه وأوهامه»[٥٨].

ويحدد (ميتز) الصورة بوصفها كلمة والمتوالية باعتبارها جملة، أو بالأحرى فالصورة في السينما قد تعادل عدة جمل، والمتوالية تعادل قطعة مركبة من الخطاب، وكلمة جملة هنا تعني الجملة الشفاهية وليست الجملة الكتابية ... غير أن السينما لها قدرة تعبيرية أكبر من اللغة الشفاهية"[٥٩].

إن المشكل الذي يعيق سيميائيات الصورة في خلق نحو خاص على غرار نحو اللغة مرده إلى إشكال الإيقونية الذي اعترض كثيرًا من الباحثين في سيميائيات الصورة، مما دفع (إيكو) إلى تخصيص حيز كبير من اهتماماته لمناقشة هذه المعضلة بغية وضع سيميائيات الصورة في مسارها الصحيح.

٣-٤-١- إيكو ومشكل الإيقونية:

يعتبر (إيكو) أكثر السيميائيين الذين اهتموا بمفهوم الأيقونية نقدًا وتحليلًا خاصة في كتبه: (البنية الغائبة)، و(العلامة)، و(مقدمة في السيميائيات). قام نقده للعلامة الإيقونية على الأفكار الأولية الحاضرة في كل تعريفات العلامة الأيقونية بعد التعريف الأصل لـ (بيرس)، مرورًا بمصطلحات مثل المشابهة والقياس والتعليل. تؤكد هذه المفاهيم على المشابهات الحاصلة بين العلامة والشيء الذي تمثله. وقد تحدث (بيرس) عن مشابهة فطرية عفوية، واعتبر أن كل علامة تعتبر علامة أيقونية عندما "يمكنها تمثيل موضوعها أساسا من خلال التشابه"[٦٠].

يرجع مشكل الأيقونية إلى التعريف الذي قدمه (بيرس) للأيقون، حيث عرف (بيرس) الأيقونات بوصفها علامات تملك خاصية المشابهة مع الشيء الذي تحيل إليه. بينما الأيقون بالنسبة (لشارل موريس) علامة تملك بعض خصائص الشيء الممثل، بخلاف ما ذهب إليه، حيث يرى أن العلامة الأيقونية لا تملك خصائص الشيء الممثل؛ بل تعيد إنتاج بعض شروط الإدراك المشترك على أساس تسنينات عادية تسمح بتكوين بنية إدراكية تملك، في علاقتها بالتجربة المكتسبة، الدلالة نفسها التي توحي بها التجربة الواقعية من قبل العلامة الإيقونية.

يرى (إيكو)[٦١] أن هذا التعريف لا يزعزع ظاهريًا فكرة العلامة الأيقونية بوصفها تملك شبهًا عفويًا مع الموضوع الواقعي. وإذا كانت تملك هذه المشابهة العفوية فإن هذا يدل على أنها ليست علامة اعتباطية؛ بل علامة معللة تأخذ معناها من الشيء الممثل، وليس من الاتفاق. (نتحدث في هذه الحالة عن مشابهة عفوية، أو عن علامة تعيد إنتاج بعض شروط الإدراك المشترك).

إن الأخذ بمفهوم المشابهة العفوية يفترض أن أي صورة مرسومة ستعبر بالضرورة عما يوجد في الواقع، وسيحضر الواقع الخارجي في الصورة بكيفية عفوية أيضًا. ومن ثم سيغدو المعنى محايثًا للشيء الحاضر في الصورة، وليس بناءً من قبل الذات المدركة له، مما سيحد من تدخل الفرد في منح المعنى للصورة. وضعت هذه العفوية فكرة العلامة الإيقونية موضع شك، ما دامت السيميولوجيا لا يمكنها أن تبقى عند حدود التمظهرات المباشرة للمعطيات، ولا عند التجربة المشتركة. ففي ظل التجربة المشتركة، لا يمكننا أن نحدد الميكانزمات التي نستند إليها في الإدراك، وسيصبح الفعل

السيميائي بعيدًا عن الورود، ما دام يتطلع في الأصل إلى تجاوز الحدوس الحسية إلى الفهم.

تظل العلامة البصرية كيفما كان الحال معطى من التجربة الواقعية، فإليها نستند في بناء الصور التي تجعل الرؤية الإحساسية -في بادئ الرأي- ننظر إليها باعتبارها تمثيلًا عفويًا للمعطيات الواقعية. وهذا الأمر لا يتعدى المجال الإحساسي، أي المرحلة الأولى في لقاء الفرد المدرِك مع الصورة. يتطلب خلق سيرورة تدليلية، ومنحها معنى واردًا مجموعة من العمليات الذهنية الضرورية في التفاعل مع المضامين الأيقونية، كالتذكر والتكيف والاستيعاب والإدماج، مما يجعل الإدراك البصري عملية تشترط تجربة بصرية. وهكذا إذا بقينا عند حدود العفوية، فإن الأمر سيجعل التواصل البصري عموما «ظاهرة سحرية وغيبية غير مفسرة»[٦٢].

يخلص (إيكو) إلى أن العلامات تعيد إنتاج بعض خصائص الشيء المدرَك استنادًا إلى سنن التعرف بالنظر إلى طبيعة اشتغال الصورة وتدليلها، وتحدد تلك الخصائص الواردة انطلاقًا من توافقات ثقافية، تقوم على انتقاء العناصر الضرورية والكافية في تحديد ماهية الشيء المدرك وفق سنن التعرف أو البنية الإدراكية. حين أرى الزرافة من بعيد، فالعناصر التي أعرفها مباشرة والتي تتقبلها ذاكرتي -بالنظر إلى موسوعتي الإدراكية وذخيرتي- هي ملامح وليست شبحًا. هذه الملامح تشبه بكيفية غامضة تلك المتعلقة بالحمار وبالبغل، وهكذا عندما نرسم زرافة، فنحن نشتغل على خطوط وملامح تتشابه عند بعض الحيوانات.

لكن لنفترض أنه توجد جماعة إفريقية، حيث ذوات الأربع أرجل الوحيدة المعروفة هي الزرافة والضبع والفرس والحمار والبغل. فمن أجل معرفة الزرافة، ليس من المهم رؤية الملامح. ولرسم زرافة، سيكون من المهم التأكيد على شكل العنق، وطول الساقين، للتمييز بين ذوات الأربع أرجل التي لها أيضًا ملامح لا تعد عاملا للتمييز.

نتيجة لذلك -سواء تعلقت أسنن التعرف بالجهات الواردة أو غير ذلك- فاختيار هذه الأسنن خاضع لإمكانية التعرف إلى العلامات الأيقونية، لكن يجب أن تكون الجهات الواردة في الشيء المدرَك قادرة على خلق تواصل ثقافي بين المدرِك والمدرَك، أي أن تتضمن أسنن التعرف الملائمة، حيث «يوجد إذن سنن إيقوني يؤسس التوازن بين علامة كرافية ما، وعنصر وارد لسنن التعرف»(٦٣). إن تعريف العلامة الأيقونية باعتبارها تملك بعض خصائص الشيء الممثل، يصبح أكثر استشكالا، فهل الخصائص المشتركة بين الصورة وما تحيل إليه في العالم الخارجي هي نفسها خصائص الشيء الذي نراه أم هي تلك التي نعرف عن الشيء المصور؟ هل تعود الخصائص بالضرورة إلى الشيء بكيفية محايثة له أم أنها مبنية من قبل الفرد المدرِك؟

يقدم (إيكو) مثالًا للتوضيح[٦٤] يتعلق برسم طفل لسيارة تظهر عجلاتها الأربع، حيث أعاد الطفل إنتاج خصائص السيارة التي يعرفها انطلاقًا مما يشاهده في الحياة اليومية (تحتوي السيارة أربع عجلات). فقد اقتصر الطفل في هذا الرسم على المعطيات التي تزوده بها التجربة الواقعية، ولم يضف إلى ذلك طبيعة نقل الواقع من بعده الثلاثي إلى ورقة من بعدين اثنين، لكن بعد توالي الرسوم أصبح يضيف إلى صورة السيارة سننًا، فرسمها بعجلتين اثنتين فقط. فبماذا تُفَسَّر العجلتان المخفيتان؟ إن الطفل لم يعد إنتاج إلا خصائص الأشياء التي يراها، كما يعيد فنان النهضة إنتاج خصائصها المرئية كذلك، ويعيد الرسام التكعيبي إنتاج تلك الخصائص التي

يعرفها، لكن الغالبية العظمى لا يعرفون إلا تلك التي رأوها. يمكن للعلامة الأيقونية أن تملك، من بين خصائص الشيء، الخصائص البصرية الأنطولوجية والاتفاقية، يتعلق الأمر بترسيمة ذهنية سابقة في الوجود على التحقق كفيلة بخلق تواصلٍ فعالٍ وتعرفٍ أمثلَ إلى الأشياء والكائنات.

لم يعرف (إيكو) الأسنن الأيقونية فقط بوصفها إمكانية استرجاع بعض شروط الإدراك من خلال علامة بصرية اتفاقية، لكنه أشار أيضًا إلى أن علامة ما يمكن أن توحي عمومًا بمدرَك يقَلص إلى اتفاق كرافي، يبسط بعض شروط الإدراك من خلال العلامة البصرية نفسها. يمكن لعلامة أن توحي عموما بمدرَك يُقلَّص إلى اتفاق كرافي مبسط، لأن من بين شروط الإدراك أن نختار الخصائص والسمات الواردة، حيث تحقق هذه الظاهرة المرتبطة بالتقليص في عموم العلامات الأيقونية، لكن بطريقة مخصوصة.

عندما نعرف العلامة الأيقونية بأنها ليست أيضا تمثلية، وأنها في الغالب يرافقها نص مكتوب، فإن ذلك يجعلها دائما مشحونة بدلالات عائمة تفرض كثيرًا من الالتباسات التي توحي بمضامين عامة غير محددة. يُجَذِّر النص اللغوي الصورة ويَحد من تعدد دلالاتها. وما نقوله عن البنية اللسانية بخصوص التماثل نقوله أيضًا عن العلامة الإيقونية، فالبنية التمثلية لا تعيد إنتاج بنية حدسية للواقع؛ بل تمفصل سلسلة من العلاقات المختلفة التي تقتضي بعض العمليات. إن عناصر النسق التي توضع في علاقات توزيعية واستبدالية هي نفسها التي تسمح بالتعرف إلى الشيء عندما نضع نصب أعيننا علاقات مندمجة معه داخل العملية الإدراكية في عمومها.

يبني العضو المدرِك -من خلال العلامات الأيقونية- أنموذجًا للعلاقات بين الظواهر الكرافية، منسجما مع أنموذج لعلاقات إدراكية، يبنيها بمعرفة الشيء وتسميته. تملك العلامة خصائص مشتركة مع الأنموذج الإدراكي[٦٥] للشيء، وليس مع الشيء نفسه. إن المشابهة مبنية ومعروفة قبل العمليات الذهنية نفسها التي تتمم بناء المدرَك في استقلال عن مادة تحقق تلك العلاقات. يبقى على مستوى الإدراك «إثبات أن العلامة الإيقونية تؤسس أنموذجا من العلاقات، بين الظواهر الكرافية، متجانسة في أنموذج من العلاقات الإدراكية، حيث تبنى المعرفة ويحدد الشيء»[٦٦].

ندرك -على كل حال- في الحياة اليومية العادية من دون أن نعي جيدًا بتعقد جهازنا الإدراكي، حيث تعمل آلية الإدراك دون أن نطرح مشكل الوجود أو الاتفاقية بالنسبة لما ندرِك. والحال نفسه عندما نكون أمام علامة إيقونية، فإننا نثبت أنه يمكن لهذه العلامة أن تعيد بعض خصائص الشيء الممثل، فـ«إذا كانت العلامة الكرافية متجانسة مع الأنموذج التصوري، يمكن أن نخلص إلى أن العلامة الأيقونية قياسية، ليس بالمعنى العادي لمصطلح (قياس)، لكن بمعنى ما تقدمه للمصطلحِ البنياتُ والعملياتُ المرتبطة بالعقل الإلكتروني»[٦٧].

إن فكرة التشابه واردة في تعريف (بيرس) للإيقون، لكن الاختلاف حاصل بين السيميائيين في المقصود بالتشابه (مثلما حصل للسانيين بالنسبة للمقصود بالاعتباطية عند (دوسوسير) في علاقة الدال بالمدلول). فقد فهم (شارل موريس) -كما أشار إلى ذلك (إيكو)- من تعريف (بيرس) للأيقون أن العلامة الأيقونية لها «في بعض وجهات النظر الخصائص نفسها للشيء الذي تحيل إليه»[٦٨]. وذهب (روبي كيس /kees) أيضًا إلى القول: إن العلامة الأيقونية "سلسلة من الرموز التي تؤسس من خلال تناسبها، وعلاقاتها التشابهية مع الشيء، ومع الفكرة أو مع الحدث

الذي تمثله"[٦٩].

قدم (كودمان) (١٩٦٨م) أمثلة مشابهة لما قدمه (إيكو) (في العمل الذي ساهم به في السنة نفسها) حيث ميز في فكرة الأيقونية بين علاقتين متميزتين: من جهة أولى علاقة المشابهة، ومن جهة أخرى علاقة التمثل. هاتان العلاقتان لهما خصائص منطقية مختلفة تمامًا، فالتشابه متعاكس وتماثلي لخصائص ليس لها تمثيل معين.

ويرد (إيكو)[٧٠] على (كودمان) بقوله إنه من العبث الحديث عن شيء يمثل نفسه (تعاكسية)، وبطبيعة الحال من العبث القول أيضًا إن شخصًا يمثل هيئته (تماثلية). إن ما قدمه (كودمان) ينفي مفهوم العلامة الأيقونية نفسها لأنه يضعها في التناقض، وعدم الإحالة التي تعد وظيفتها الأساس. لقد وضحت تجارب متعددة قام بها (إيكو) أن التشابه والتمثل لا تربطهما أية علاقة: شيئان أكثر تشابهًا، لا يمكن أن يكونا ضرورة جاهزين للتمثل. ومن جهة أخرى يمكن أن يحصل التمثل بمساعدة الأشياء المتشابهة.

ويضيف (إيكو) أن أزمة الأيقونية تعود إلى أزمة العلامة نفسها، ومن ثم أزمة تحديد موضوع السيميائيات نفسه، حيث طرح تساؤلات حول ما الشيء الذي يمكن أن نقول عنه إنه علامة إذا بقينا عند حدود مفاهيم مثل القياس والمشابهة؟ إذ سيصبح:

- كل شيء علامة على نفسه؛ مادام أن له كل المحددات والخصائص تباعا لتحديد (موريس).

- كل شيء علامة على شيء معطى، مادام هناك شيئان اثنان يتضمنان -صدفة- دائمًا هذه الخصائص أو تلك.

تؤول الفكرة الأولى إلى تذويب مفهوم العلامة نفسه الذي يفترض التمييز بين التعبير والمحتوى، وتؤول الفكرة الثانية إلى فك المنظور السيميائي برمته. هذا المنظور الذي يفترض -في الواقع- بناء وجوديًا لحقل المحتوى بالنظر لما تقدمه العلامات البصرية على مستوى التعبير. يتلاشى هذا الشرط إذا رجع الكل من دون تمييز إلى الكل، إذ لا يمكننا بعد ذلك التمييز بين ما يعود إلى التعبير وما يعود إلى المحتوى. وبالتالي سيؤدي هذا الخلط إلى غياب العلامة عن المنظور السيميائي عمومًا.

يرى (إيكو)[٧١] أن حضور علامات يوصف غالبًا بالطرق الآتية:

معلل من قبل.

يتشابه مع.

قياسا إلى.

مرتبط طبيعيًا مع.

سيشكل هذا التوصيف ارتباط العلامة بالموضوع الذي تمثله باعتبارها علاقة مؤسسة لاتفاق بين التعبير والمحتوى، وسيؤسس هذا الربط غير العلمي للعلامة بموضوعها مشكلًا رئيسًا للعلامة الإيقونية. إن فكرة (الاتفاق) غير حاضرة في فكرة (رابط اعتباطي)، لكن موجودة مع فكرة رابط اتفاقي يؤسس عمق المشكل.

يصبح إنتاج إشارة كيفما كانت -بحسب (إيكو)- مرتبطًا بمضمون ينتج وظيفة سيميائية حيث

كل كلمة أو صورة تمثل نوعين مختلفين من الترابط: الأول ثقافي والثاني كرافي. يتجسد المشكل في معرفة ما إذا كانت الكلمة –بخلاف الصورة– تؤسس ترابطًا ثقافيًا؛ أو أن هناك ترابطًا ثقافيًا في الحالتين معا. تظهر هذه الترابطات بصدد أنماط مختلفة من العلامات(٧٢)، تميز ما سماه (إيكو) أصلا بسيطا في مقابل أصل معقد(٧٣).

إذا برهنا أن صورة شيء ما تدل على هذا الشيء على أساس ترابط ثقافي يتعين علينا قبل كل شيء أن نتجنب بعض الأفكار الأولية؛ لمعرفة أن العلامات تحدد بوصفها أيقونية، حيث تملك خاصيات المشابهة والقياسية والتعليل. سيوقعنا هذا التحديد في دوغمائية مضادة، إذ ينبغي أن نثبت كذلك أن:

أ– العلامات المحددة بوصفها إيقونية مسننة اعتباطيًا، وهي مسننة ثقافيًا.

ب– تعتبر العلامات بوصفها أيقونية، سواء كانت اعتباطية أم معللة، قابلة للتحليل إلى وحدات واردة ومسننة وخاضعة إلى تمفصل متعدد، كما هو الأمر بالنسبة للعلامات اللفظية. يتعين قبول الفكرة (ب) من دون احتياط، وبالتالي قبول الفكرة (أ). بخلاف ذلك إذا اعتبرنا الإثبات (ب) لفكرة (أ) سنقول إن العلامات المعرفة بوصفها إيقونية مسننة ثقافيًا.

أشرنا سالفًا إلى أن الأيقون بالنسبة لـ(موريس) (١٩٤٦) علامة تملك خصائص معيناتها، أي أن الأيقون ليس إلا نَسْخًا ساذجًا للمعطيات الواقعية، لكن بينت الأمثلة التي قدمها (إيكو) وغيره أن الأمر ليس كذلك. يبدو موقف (موريس) في الحس المشترك توتولوجيا، قد يرضي النظرة العادية، لكن لا يمكنه أن يكون تصورًا سيميائيًا. إن موقفه لا يخلو –كما أشار (إيكو)–(٧٤) من سذاجة واضحة، فهو لا يميز بين الإحساس والإدراك في التعامل مع العلامة الأيقونية، كما أنه سقط في الفهم البسيط لتعريف (بيرس) للأيقون، حيث فهمه من جانبه السطحي الذي يقر بوجود تشابه بين الصورة والمرجع في العلامة الأيقونية.

لا يريد (بيرس) بفكرة التشابه شَبَهًا آليًا، بل شَبَهًا على مستوى البنيات الذهنية أو السنن الذي تحتفظ به الذات المدرِكة عن الموضوع المدرَك. لا يتعلق الأمر بمشابهة –في الواقع– بين صورة وشيء؛ ولكن بين صورة وتصور ذهني. لهذا يبدو تصور (موريس) للأيقون في النهاية بعيدًا عن ما ندافع عنه بصدد ضرورة حضور عنصر التوسط الإلزامي (الأنموذج الإدراكي) في العملية الإدراكية.

خلص (موريس) –بعد الانتقادات التي تعرض لها تصوره– إلى أن العلامة الأيقونية معين (Denotatum)، يمكن أن يكون نسخة للشيء في العالم الخارجي، ليؤكد بعد ذلك أن الأيقونية درجات، حيث تقع الأصوات المحاكية (Onomatopées) كأيقونية جزئية تبدو –في الغالب– مرتبطة باتفاقات محلية أو وطنية.

ويرى (إيكو) أن (موريس) قد تنازل قليلًا عن فكرة المشابهة الآلية في العلامة الأيقونية حين اعتبر أن "العلامات إيقونية على نحو مقبول شيئًا مًا"، لكنه لم يقدم أي توضيح في هذا الصدد. ويضيف (إيكو)(٧٥) أننا إذا أخذنا –على سبيل المثال– رسم يد على شكل خط أسود متصل في مستوى ذي بعد ثنائي، حيث لا تظهر الخصائص المتفردة لليد، في حين يميز أثر الرسم فضاء (داخل) اليد عن فضاء (خارج) اليد. تتضمن اليد في الواقع حجمًا محددًا، ينفصل عن عمق الفضاء المحيط.

إن الخط المتصل المرسوم يفترض تجربة سابقة عن التحقق، حيث المثير البصري فقير في علاقته بذاته، ويتعلق بمثير يجد ضالته في الحس المشترك. هذا النوع من المثيرات، أي المثير الفقير، لا يتضمن على الإطلاق علامة، وسيكون فقط أحد الخصائص المشكلة لوصف يمنح القدرة على تأسيس تطابق بين التعبير والمحتوى ("يد إنسانية" أو "يد إنسانية مرسومة على مساحة"). إن الهيئة المقتضاة إذن لرسم اليد ليست علامة إيقونية تملك بعض خصائص اليد؛ لكن مثيرًا تمثيليًا، حيث سيتعلق الأمر في إطار هذا التمثيل الاتفاقي بتشكلات مادية تتطلب شروطًا إدراكية أو مكونات علامات إيقونية، تحدد ببساطة إنتاج مثيرات التعويض في الأيقونية عمومًا، لكن يتعلق الأمر كذلك بِتَجَوُّز استعاري خالص.

قاد التصنيف الإشكالي للرسائل البصرية (مول/A. Moles)، كما أشار (إيكو) إلى القول بـ(درجة الإيقونية). تقع ضمن هذه الدرجة الأنواعُ المختلفةُ المتعلقة بدرجة المشابهة دال/مرجع. وتعد الصورة الفوتوغرافية إلى حد ما إيقونية، بينما العلامة الكرافية اعتباطية جدًا. ويوجد بين الأولى والثانية عددٌ لا يحصى من العلامات أقل إيقونية أو أكثرها. كل عوالم الرسائل التواصلية كالرسائل التخطيطية والترسيمات تستند إلى التجريد، وعلى العكس من ذلك فإن كل صورة أقل تخطيطية لا تدل إلا بوساطة إسقاط بعدين للأشياء ذات البعد الثلاثي. ولا يمكن للفن التصويري -بعد هذه المتابعات- أن يكون مشابهًا لفن تجريدي منمذج للواقع، فالأمر يرتبط باستعمال العناصر الأولية للسنن الكرافي والألوان لتعيين عالم حميم من الأحاسيس والأفكار، عالم من الفكر الخالص بلا مرجع "تصبح النقط والبقع خالية من دلالاتها الثقافية الممكنة، لكي تصبح عناصر لسنن آخر"[(٧٦)].

تبدو المشابهة بين المرجع والدال جديرة بالاهتمام في البحث السيميائي لما لها من أهمية في إبراز الكفاية التفسيرية للظواهر الإيقونية، وتقديم الشروط اللازمة لقيام نظرية سيميائية في الإدراك على الخصوص. ولهذا نقد (إيكو) مفهوم الإيقونية منتهيا بنتيجة تتبين أساس إدراك العلامة الإيقونية:

- **العلامة الإيقونية تملك طبيعيًا (خصائص) المرجع الثقافي.**
- **هي الوحيدة المشتركة بين الشيء وصورته في عدد مهم من شروط الإدراك.**
- **الإدراك ثقافي جدًا، ويستعمل سننًا للتعرف يرتبط باتفاقات كرافية.**

ووفق هذا التصور الإدراكي أخذ (إيكو) مثال رسم حمار وحشي اعتمادًا على جهاته الواردة بصدد السنن الأوروبي لتوضيح العلاقة التي تربط بين العلامة الأيقونية ومرجعها الثقافي. تملك الحُمُر الوحشية المرسومة خطوطًا مميزة لهذا النوع من الحيوان، هي بمثابة اتفاق كرافي أساس. على العكس من ذلك إذا تخيلنا بلدًا تتفق الممكنات الثقافية فيه على اعتبار ذوات الأربع هي: الحمر الوحشية والزرافات، فإن السنن الإدراكي للتعرف، سوف يختار جهات أخرى واردة، مثلًا (شكل الساقين وطولهما).

انطلاقًا من المثال السابق الذي أورده (إيكو) فالمدرك لا يأخذ، في تمثل العلامة البصرية الأيقونية بالخصوص، إلا اتفاقًا كرافيًا مرتبطًا بخصائص الشيء. هكذا تحدث (إيكو) عن مثال الشمس الممثلة بوصفها دائرة تحتوي على أشعة. تظهر التجربة الأصلية الشمس مضيئة تملك

أشعة غير متصلة تُمَثَّل بدائرة بيضاء. إن العلاقة الموجودة ليست بين الصورة الإيقونية والشمس/الشيء، لكن بين الصورة الأيقونية والصورة المجردة للشمس بوصفها وحدة علمية.

نخلص مما سبق إلى أنه لا يمكن أن نجمع في إدراك العلامة البصرية بين كون (علامة متماثلة مع موضوعها)، و(أن لها خصائص الشيء نفسها). في كل الحالات تبدو فكرة التماثل دقيقة علميًا، عكس فكرة (لها الخصائص نفسها) أو(تتشابه مع). في الهندسة نعرف التماثل بوصفه خصيصة شكلين متساويين في كل شيء، سوى ما يتعلق ببعديهما. يفضي اكتساب مبرهنات علمية كفيلة بجعل هذا الربط بين العلامة والمرجع شيئًا واردًا إلى القول بعدم وجود شيء طبيعي عفوي في العلامة البصرية، وأنه كل شيء نتيجة اتفاق ثقافي، يؤسس ورود بعض العناصر الثقافية لشكل ما في علاقة بشكل آخر. وقد اقترح (إيكو) على طفل من ثلاث سنوات مقارنة أنموذجًا مدرسيًا للهرم بأهرامات مصر، وطلب منه توضيح ما إذا كانت متشابهة، حيث كانت إجابته بالنفي عندما استقبل سلسلة من البناءات، مادام مستجوبه الساذج سيكون في وضع يفترض أن يفهم أن الأمر يرتبط بسؤال يتعلق بتحديد تماثل هندسي[٧٧].

لقد نظر (بيرس) -كما أشرنا سابقاً- إلى الأيقون بكونه علامة تحمل علاقة مشابهة للشيء الذي تحيل إليه، ورأى (شارل موريس) -استناداً إلى هذا التعريف- أن العلامة الأيقونية تحمل بعض خصائص الشيء الممثل. وهذا ما جعل (إيكو) يعتبر أن هذا التحديد تحصيل حاصل يرضي الحس السليم، لكنه لا يجيب عن الإشكالات السيميائية، لأنه يفترض أن عملية الإدراك عملية بسيطة تنفي أية علاقة توسط، ولا يمكن للذهن المحلل أن يؤمن بهذا. ومن تم يرى (إيكو) أن العلامة الأيقونية لا يمكن أن تحمل خصائص الشيء الممثل نفسها، ولكنها تعيد إنتاج بعض شروط الإدراك الحسي (Perception Sensoriel) تحت قاعدة التسنين الإدراكي الذي يحيلنا إلى التجربة الواقعية.

يمكن أن نلمس الشيء عينه جليًا عند (ميتز)[٧٨]، في المقالة التي حاول فيها وضع مقارنة أساس بين المفاهيم اللسانية وكيفية انتقالها إلى السيميائيات البصرية، حيث إن القياس بالنسبة إليه هو المبدأ القادر على التمييز بين العلامة البصرية والعلامة اللغوية. إن الصورة الصوتية(قط) -مثالًا- لا تشبه القط في العالم الخارجي، في حين أن صورة القط البصرية تملك هذا النزوع التماثلي. وهذا ما يراه أيضاً (فيرون/E. VERON) حين يقول: «إن الكلمات بعكس الصور غير قابلة بأي معنى أن تكون تماثلية للأشياء في تعيينها»[٧٩].

وقد عضد هذا الرأي أيضًا (بارسيل فالان/P. Vallant)[٨٠]، لكن إذا أخذنا بعين الاعتبار أنموذج جماعة مو سنجد تصورًا منسجمًا مع أطروحتها المنهجية. تربط الجماعة الأيقونيةَ بدرجة المشابهة، حيث ترى أن المشابهة تتعلق بأن لكل شيء معادلًا موضوعيًا. فإذا أخذنا الدائرة مثلًا فهي أيقونية؛ لأن هناك دائرة أخرى تحيل إليها، ولأنها "ترجع إلى قسم من الأشياء الدائرية، لنوع ثقافي قار (الدائرة)"[٨١]. إن الاعتراض الذي يمكن أن يقدم هو أن الدائرة قد تحيل إلى رأس، وقد تحيل إلى شمس، إذ يمكن للشكل الفضائي أن يكون إيقونيًا إذا كان يملك معادلًا موضوعيًا (مرجعًا)، له المحددات الفضائية عينها (جشطالت).

لقد عبرت الجماعة عن الإيقونية بوصفها (مشكلًا)، حيث تعرضت لأطاريح (إيكو) باعتباره

أهم من تعرض لانتقاد الأفكار الأولية التي تحضر في تعريف العلامة الأيقونية، مرورًا بمصطلحات مثل (التشابه) و(التماثل) و(التعليل). وقد خلصت الجماعة إلى أن المرجع الذي تحيل إليه العلامة الأيقونية المرتبط بمشكل (القياس) ليس مرجعًا ماديًا، لكنه (مرجع ثقافي)، واقترحوا لذلك أنموذجهم الثلاثي للعلامة الأيقونية.

وترى جماعة (مو) أيضًا أن النظرية التي تحافظ على فكرة العلامة الأيقونية وتقدم تأسيسًا علميا للتماثل تغدو «خاضعة لشرطين على الأقل:

احترام مبدأ أن (العلامة الأيقونية) تملك محددات تبين أنها ليست هي (الشيء)، وتعلن بذلك عن طبيعتها السيميائية (يعد هذا تأسيساً عقلانياً للمعادلة الغامضة لموريس «بعض وجهات نظر»).

تبين كيف يبني التعارض والاختلاف (العلامة)»[٨٢].

لا تحضر الأشياء بوصفها واقعًا تجريبيًا، لكن باعتبارها كائنات من صلب الذهن، تحديدها ليس إلا شيئًا مضافًا. لا يمكن أن يكون مرجع العلامة الإيقونية (شيئًا) من الواقع؛ بل دائمًا شيئًا من الثقافة. تملك العلامة الأيقونية بعض محددات المرجع طبقًا للتعريف التقليدي؛ لكن ارتباطًا بذلك تملك أيضًا بعض محددات لا تعود إلى النسق؛ لكن إلى منتَج الصورة، بحيث يخضع هذا المنتج نفسه لمحددات النوع التصورية. توظف العلامة للتعرف إلى بعض خصائص المرجع، وتوضحه باعتباره متميزًا عنها باحترام مبدأ التمييز. إن العلامة الأيقونية علامة وسيطة بين وظيفتين اثنتين: الإحالة إلى أنموذج للعلامة وعلى منتَج العلامة. وهكذا برهنت الجماعة[٨٣] أن العلاقة المؤسسة أيقونيًا لا تَشْرِط تشابها في الشكل، لكن تحافظ على مبدأ التمييز في تحديد خصائص المرجع ومحدداته.

لقد اعتقد (إيكو) بصدد العلامة الأيقونية بالتجربة الإدراكية، إذ استبدلها بالاعتباطية التي نوقشت كثيرًا في المجال اللساني والسيميائي على حد سواء، فعندما أرى صورة مثلًا فإن الرؤية الأولى ستكون مجرد تعرف إلى هذا الرمز. وهذا التعرف لا يمكن أن يكون بتاتًا تدليلًا إلا بالنظر إلى التجربة الإدراكية المودعة في ذهن المتلقي، والتي يستطيع من خلالها النفاذ إلى الرموز واستنطاقها. فبغياب هذه التجربة الإدراكية تغدو العلامات البصرية أشياء غفلًا بعيدة عن التشكل الذي يجعلها مادة للتواصل الفعال بين بني البشر، وخالقة للتمثلات التي تعد أساس التعلم الإنساني في كامل تمفصلاته.

تحدثنا سابقًا عن المشكل الذي طرحته فكرة المشابهة في العلامة الأيقونية، حيث أدى هذا المشكل إلى الاختلاف بين السيميائيين بصدد تصور مفهوم الأيقون. وقلنا إن هذا الأمر مرده إلى تعريف (بيرس) الأصل للأيقون الذي يؤكد فيه على ضرورة وجود تشابه بين الدال والمرجع في العلامة الأيقونية، بخلاف باقي العلامات الأخرى التي تناولها في كتابه (كتابات حول العلامة). وقد خلصنا من خلال هذه الآراء المتعددة إلى أن العلامة الأيقونية وأي علامة أخرى تفترض عنصرًا للتوسط الإلزامي يجعل من فكرة النسخ للمعطيات الخارجية أمرًا غير وارد في حقول المعرفة كلها. فما حدود هذه المشابهة في العلامة الإيقونية؟

يرى (إيكو) أن في تعريف (بيرس) للأيقون الذي استلهم منه القياس فَخًّا، حيث الأيقون

علامة تحيل إلى مرجع كما لو أن المرجع يوجد حقيقة، ويعتبر (جاك أومو/J. AUMONT) أن العلامة الأيقونية "إعادة إنتاج الواقع البصري، عكس الجهة الخارطية (التعبير يتم عبر ترسيمات)"(٨٤). ويمكن للعلامة الأيقونية أن تحيل إلى مرجع لا يوجد في الوقع أصلًا، مثل إحالتها على التنين (Dragon) والقارن (Licorne). ويحصي (بيرس) ضمن الأيقون أيضًا الرسوم البيانية (Diagrammes)، والمعادلات الرياضية، والعلاقات المنطقية، وبعد ذلك يرى ضمنيًا أن "الإيقون صورة ذهنية"(٨٥).

نستنتج أن الإيقون عند (بيرس) لا يجمع أشياء مدركة حسيًا، ويوجد لها معادل موضوعي في الواقع؛ بل من خلال الوعي باعتباره صورة ذهنية. ومن هذا التصور يرى (إيكو) أننا لا نتواصل مع الأشياء بطريقة تلقائية، لكن عبر وسيط إلزامي هو ما يسميه البنية الإدراكية أو الأنموذج الإدراكي. والقياس في نهاية التحليل لا يوجد بين الصورة والواقع؛ بل بين الوعي أو البنية الإدراكية والصورة.

نخلص مما سبق إلى القول إن الإدراك الإنساني قائم على النماذج التي تخلقها التجربة الإدراكية بعيدًا عن الحضور العيني للأشياء عبر النسخ المتحققة التي لا يمكنها أن تكون بديلًا عن النماذج في التواصل، لكن تعد النسخة معرفة عفوية ما دامت لا تصل إلى مستوى الأنموذج الذي يجمع كل النسخ الممكن تحققها عبر ترسيمات، لذلك كان أصلَ التواصل الإنساني وأصل التعلم أيضا. إن الأنموذج هو مجموع التمثلات التي نقيمها عبر تجربتنا الإدراكية لجميع العلامات التي نشتغل بها وعليها في التداول الاجتماعي، ووفقا للتنشئة الاجتماعية والممكنات الثقافية بتعبير (بيير بورديو) التي تحضن جميع الأشكال الرمزية المعبرة المتواطأ عليها من قبل أفراد مجتمع بعينه بطريقة غير واعية.

إن الوجود الذهني للعلامات لا يمكن أن يتداول إلا ضمن ما تتيحه تبادلات العلامات بين الكائن الرمزي التي تسمح بتكوين المجتمعات والتفاعل بين الأفراد، لذلك اهتم (إيكو) بالسيرورة التي تشتغل من خلالها الأشياء بوصفها علامات وتنتج دلالات. ويحدد أيضًا أصناف هذه العلامات بالنظر إلى طبيعة السيرورة المنتجة لها. وقد أهل البحث في السيرورة التدليلية (إيكو) لتجاوز الموضوع الأولي للسيميائيات بوصفها علماً للعلامات. فالعلامة في نظر (إيكو) لا يمكن أن تكون كذلك إلا ضمن نسق للتداول يجمع بين أفراد وجماعات تلفها الموسوعة الإدراكية نفسها. وهو بذلك مستند لا محالة إلى (بيرس) في تحديده لأنماط الوجود العلامي. فالعلامة بعيدًا عن النسق ليست إلا أولانية لا تحمل معنى سوى في ذاتها دونما اعتبار لشيء آخر. وهذا المعطى يجعلها قاصرة عن أن تكون حالّة محل شيء ودالة عليه، فلا يمكنني -مثلًا- أن أفهم كلمة من لغة ما لا أعرفها، وبالتالي فهذه الكلمة ليست علامة ولا يمكنها أن تحل محل شيء بالنسبة لي، والأمر كذلك بالنسبة للصورة، فلا يمكن لطفل لم ير قط (القطار) ولم يسمع به أن تدل صورته بالنسبة إليه.

نخلص إلى أنه لا يمكن للعلامة أن تدل إلا ضمن سيرورة منتجة للدلالة (التدلال بالتعبير البيرسي)، فنحن لا ندرك العلامات إلا ضمن ما هو متاح ثقافيًا، وليس شيئًا آخر. فالعلامة إذن -كيفما كانت لفظية أو غير لفظية- منتج ثقافي مرتبط بالقصد وبعيد عن النظرة المحايثة للأشياء، ويستند هذا المنتج إلى التداول والتسنين الثقافي والقصدية في الاستعمال الرمزي للعلامات. لا

يمكننا أن ندرك الأشياء وتحصل لنا دلالة بشأنها إلا ضمن ما يسمح به السنن الثقافي أو الموسوعة الإدراكية التي تعد سنن الأسنن بتعبير (إيكو) (المعرفة الثقافية التي تلزم كل سيرورة تدليلية).

إن الفعل السيميائي في النهاية قائم على التفكيك والتجزيء وإعادة البناء، وهذا ما لا ينسجم مع المشابهة الآلية التي يمكن أن تميز رؤية الفرد غير السيميائي للعلامة الأيقونية. إن الفعل السيميائي لا يكترث إلى النسخ، لكن إلى النماذج التي تعد البؤرة الأولى لبناء النسخ وضمان بقائها، فما نراه أمامنا ليس إلا نسخًا متحققة تحاول أن تحاكي أنموذجًا، وشتان بينهما.

٣ـ٤ـ٢ـ الصورة بوصفها تمثلاً قياسيًا:

يتحدد التمثل في العلامة البصرية بمدى ملاءمتها للأنموذج الإدراكي الذي يستبطنه الفرد عن الموضوعات في العالم الخارجي. ويعتبر سنن التعرف هو أساس العملية البصرية ما دام وحده القادر على منح دلالات واردة للمرجع. لذلك كانت بنية التمثلات البصرية قياسية بالضرورة من حيث العلاقة التي تربط بين الصورة والبنية الإدراكية التي تختزل العناصر الضرورية والكافية في تحديد أنموذج الشيء، ولا تلتفت إلى النسخة باعتبارها تحيل إلى تجربة صافية لا يمكن أن نعتمدها في بناء العملية التواصلية الإبلاغية مستقبلًا، أي أن بناء التمثلات البصرية لا يمكن أن يعتمد النسخ المتحققة؛ بل الأنموذج الذي يجمع النسخ الواردة.

وقد أدت طبيعة التمثلات القياسية في العلامة البصرية، وتحديد سنن التعرف إلى اختلاف المواقف في السيميائيات البصرية، وعلم النفس المعرفي، والذكاء الاصطناعي؛ في ضبط شكل التسنين الذي يقوم به الذهن البشري أثناء التفاعل مع الصور البصرية، وكذلك مع اللغة اللفظية. وقد كانت هذه النقاشات الكبيرة أساس جدال طويل عَمَّر كثيرًا في البيئة المعرفية على العموم.

اعتبر التصور الترابطي -ضمن الاتجاه المعرفي- الصورة عمادًا تتضمن جوهريًا معنى الجمل الوصفية، وقد أشار (برادلي)[٨٦] إلى أن بينيه (A.Binet) تطرق لبعض المسلمات التي بقيت حاضرة في نظرية التسنين المزدوج، حيث تعد الصورة أهم ممكنات الدلالة. سَلَّم (برادلي) بنسق يتعلق بأشكال الترابط بين الصورة واللغة، وقد كان معروفًا طيلة الأعوام السالفة في البحث المعرفي عمومًا أن الفرد يستقبل بسرعة جملة تصف علاقة بين الأشياء. قدم في هذا الصدد مثال الجملة الآتية (يوجد مربع تحت نجمة) لوصف رسم لمربع تعلوه نجمة، وعلى المستجوب أن يحدد ما إذا كانت الجملة السابقة تصف الرسم بدقة. وقد قامت على إثر طبيعة هذا التسنين مناظرة في بداية الستينيات من القرن الماضي بين أتباع التأويلين الكبيرين للسيرورة المنفذة في هذه التجربة.

ويضيف (برادلي)[٨٧] أن (هوتنلاش/HhuttenlacH) طور وجهة نظر أولى تسلم بأن حكم الملاءمة بين الجملة والرسم، يشترط إعادة تسنين أحد المثيرين ضمن النسق الآخر، حيث يمكن أن يكون مضمون الجملة معبرًا عنه في شكل صورة بصرية. وإذا قدمت بعد ذلك الصورة البصرية التي ستقارن بالرسم، فإن هذا التأويل (الصوري) سيبقى واضحًا. وتبين تجارب أخرى أنه عندما يريد فرد ما معالجة معلومة لفظية، ويقارن هذه الأخيرة بمثير تصويري، فإنه يبني تمثيلًا ذهنيًا تصويريًا للجملة بالنظر إلى المقارنة الحاصلة بين المثيرين.

يرى أصحاب التصور القضوي أن بناء التمثلات يكون على شكل قضايا، بينما ينظر أصحاب

التصور القياسي إلى أن بناء التمثلات يكون على شكل صور ذهنية تأخذ سيرورات تمثلية ذهنية. يربط التأويل القضوي التمثلات بتسنين يميز بين جملة ورسم، فلكل خصوصيته (لسانية أو تصويرية)، إذ تُقَطَّع المعلومة بوساطة الفرد إلى نوعين من المثيرات تصف شكلًا قضويًا مطابقًا لـ(البنية العميقة) للمثيرين معا.

يتعلق سؤال بناء التمثلات بسيرورات الفهم، أي يرتبط بسؤال العلاقات بين التمثل الدلالي للملفوظ والصورة الذهنية المبنينة انطلاقًا من هذا الملفوظ. يمكن أن نطرح إجابات من قبيل أن بناء التمثل ينتج عن تماثل لهاتين الوحدتين المعرفيتين (الصورة مطابقة للتمثيل الدلالي للملفوظ).

نخلص إلى أن الصورة بوصفها تمثلًا قياسيا يجعلها في الغالب قريبة من الموسوعة الإدراكية للفرد المدرِك، ولولا ذلك لبقي الإدراك حبيس النسخ، مكتفيا بالنظرة المباشرة للمراجع الواقعية، وهذا ما ينتفي إطلاقًا مع بناء التعلمات واستثمار المعطيات البصرية المدمجة في وضعيات تواصلية متعددة تعترض الفرد في مسار حياته. ومنه فإن الصورة لا يمكن أن تكون قريبة من مدركات الفرد إلا إذا كانت قريبة من موسوعة الإدراكية، إذ لا ندرك إلا ضمن ممكنات ثقافية (ذخيرة ثقافية) تؤهلنا للتفاعل مع المعطيات البصرية.

٣-٤-٣- التكامل اللفظي البصري:

إن النسق اللفظي والنسق البصري متكاملان منسجمان يشكلان نسقًا جامعًا يزاوج بين الصورة والنص. وقد عبرت (ليليان لوفيل/ Liliane louvel) [٨٨] عن طبيعة هذا الاشتغال المزدوج بمفهوم الأيقونص (Icono-texte) [٨٩] باعتماد مصطلحات سيميائية في تحديد منهج الدراسة "منها البصري، والإطار، والدائرية، والانفتاح، والنسيج، واللون، والصورة. وهذا ما جعل (رينهارد كريجر/R. Kruger) يرى أن "تاريخ موضوع الأيقونص مرتبط بتاريخ الفنون البصرية" [٩٠].

ينبغي الحفاظ على المسافة بين اللفظ والصورة في اللوحة مادامًا يشكلان كيانين لا يمكن أن يعبرا عن الشيء نفسه، ويرجع الاهتمام بهذين النسقين السيميائيين إلى فضائية الكتابة، ومرئية العلامات المكونة للنص، حيث توجد علاقة بين نسق لساني خطي ونسق بصري آني. وقد أدى تطور مفهوم الأيقونص إلى أن أصبح مصطلحًا سيميائيًا يهم الترابط اللفظي-البصري (Verbale-visuel) داخل النص المكتوب، وهو بذلك يعد نتاج تعاون بين التشكيليين والفوتوغرافيين والكتاب.

يؤسس التكامل بين العلامات البصرية، والعلامات اللسانية النسق المزدوج، فـ «النص المكتوب يدرك بوصفه بنية من العلامات البصرية تولد الصورة النص» [٩١]، إذ يحقق من هذا التوليد الأيقونص، حيث يجعل«النص صورة انطلاقاً من اشتغال مادته الخاصة المرتبطة بالحرف» [٩٢] الذي يثير العين في إعداد الفضاء، والتلوين، وشكل الحروف، وعلامات الترقيم. تدرك هذه المعطيات من قبل العين التي ترى بمقدار العين التي تقرأ [٩٣].

تركيب:

تعتبر السيميائيات علماً يدرس السيرورة التدليلية التي تشتغل من خلالها الأشياء بوصفها علامات؛ مما جعل هذا العلم يدرس التجربة الإنسانية عامة. ورغم الاختلاف في الإبدالين

النظريين لـ (بيرس ودوسوسير) إلا أن هناك تقاطعات بين هذين الرائدين جعلت السيميائيات منهجًا متكاملاً، يستطيع تحليل عدد كبير من الخطابات الإنسانية. إن تعدد السلوك الإنساني فرض على السيميائيات تلونًا باختلاف تعدد الحقول المعرفية حتى أصبح عسيرًا ضبط فروعها المختلفة التي جعلتها علمًا إمبرياليًا يتحدى التسييج.

وتكتسب سيميائيات الصورة قيمتها في التحليل في كون العالم الذي نحياه تشغله العوالم البصرية بكامل تمفصلاتها، وطرقها في التدليل، وأنماطها في الاشتغال. ولعل هذا وغيره ما دفع كثيرًا من الباحثين في علم النفس المعرفي التأكيدَ على أن أكثر المعلومات التي يستوعبها الفرد من المحيط الخارجي، تمر عبر القناة البصرية، مما يفرض اهتمامًا أكثر بتطوير طرقنا في التعامل مع الجهاز البصري عمومًا، حتى نستفيد من هذه القناة في تحصيل معارفنا. إن الإدراك عملية معقدة تطلب من العضو المدرِك مجموعة من العمليات الذهنية المتراتبة بشكل منطقي داخل سلسلة اكتساب المعارف والخبرات من المحيط.

الحواشي:

(1) سيزا قاسم، ونصر حامد أبوزيد، وآخرون: مدخل إلى السيميوطيقا -أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (الدار البيضاء: منشورات عيون المقالات، 1987م)، ص14.

(2) يقصد بالإبدال الأسس الإبستيمولوجية التي بنيت عليها النظرية السيميائية، وهذه الأسس متعددة ترجع إلى البلاغة، والمنطق، والرياضيات، والفيزياء، وعلم النفس، واللسانيات، والبيولوجيا، والشكلانية الروسية ... إلخ. ومن خلال هذا الإبدال المتعدد انفتحت السيميائيات على علوم متعددة، حيث اعتمدت جهازها المفاهيمي واستثمرت نتائجها.

(3) ECO (U). Le signe, histoire et analyses d'un concept. Labor. Bruxelles. 1988, p151.

(4) يعتبر بيرس الفانيروسكوبيا وصفاً للظاهر بظاهر.

PEIRCE(CH.S). Ecrits sur le signe, ressemblés traduis et commentés par Gérard Deledalle(Seuil. Paris. 1978, p67).

(5) جيرار دولودال: السيميائيات أو نظرية العلامات، ترجمة عبد الرحمن بوعلي (الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، 2000م)، ص13.

(6) ميز (موريس) سنة (1938م) في السيميائيات بين المكونات الثلاثة: التراكيب (Syntaxes) باعتبارها دراسة للعلاقات الصورية بين العلامات اللغوية، والدلالة بوصفها دراسة لعلاقة العلامات (Signes) بالأشياء (Objets) التي تصبح بها العلامات قابلة للتطبيق، والذريعيات التي تدرس علاقة العلامات بالمؤولين (Interpréteurs). فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علوش (الدار البيضاء: المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، 1987م)، ص41.

(7) PEIRCE(CH.S). Ecrits sur le signe, op.cit, p88

(8) السيميائيات أو نظرية العلامات، ص73.

(9) محمد مفتاح: المفاهيم معالم - نحو تأويل واقعي (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1999م)، ص84.

(10) إن القيمة الّتي تختص بها الأيقونة دون سائر العلامات الأخرى جعلت منها مصطلحًا مفتاحًا في السيميائيات العامة والسيميائيات البصرية على الخصوص. لقد طرحت العلامة الإيقونية كثيرًا من الإشكالات في سيميائيات الصورة سنناقشها عند الحديث عن سيميائيات (أمبرطو إيكو).

(11) GAUTHIER(Guy). Vingt leçons sur l'image et le sens, éd. Edilig. Paris. 1986, p5.

(12) DE SAUSSURE(F). Cours de linguistique générale.Payot. Paris.1972, p33.

(13) Ibid, p33.

(14) Ibid, pp88-98.

(15) DE SAUSSURE(F). Cours de linguistique générale, op. cit, p101, p99

(16) BENVENISTE(E). Problèmes de linguistique générale. Gallimard. Paris, 1966, p258.

(17) DE SAUSSURE(F). Cours de linguistique générale, op. cit, p101.

(18) السيميائيات أو نظرية العلامات ، ص27-28.

(19) المصدر السابق، ص39.

(20) سعيد بنكراد: مفاهيم سيميائية (مقال)، مجلة علامات، العدد (7)، النادي الأدبي بجدة، 2002م، ص86.

(21) GREIMAS(A.J), COURTES(J).Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage. T1. Hachette. Paris.1979, p339.

(22) السيميائيات أو نظرية العلامات، ص21.

(23) PEIRCE(CH.S). Ecrits sur le signe, op. cit, p188.

(24) VERON (Eliseo). « L'analogique et le contigu » in Communication N15. 1970, p12.

(25) GREIMAS(A.J), COURTES(J).Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage,op.cit, p342

(26) Ibid, p389.

(27) يرجع لفظ هيرمينوطيقا أو تأويل (Herméneutique) إلى الأصل الإغريقي (Hermenuticos) الذي يتعلق بالشخص الذي يملك القدرة على التفسير والتوضيح والخداع، كما تتعلق هذه الكلمة نفسها بالإله هرمز (رسول الآلهة).

(28) GREIMAS(A.J), COURTES(J).Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, op. cit, p192.

(29) جوناتان كيلر: البحث عن الإشارات (مقال)، ترجمة محمد درويش، مجلة الرواد، العدد (1)، 1998م، ص79.

(30) جان كلود كاردان: التحليل السيميوطيقي والأدب (مقال)، ترجمة عبد الرحمن طنكول، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد(1)، فاس، 1987م، ص30.

(31) مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة حميد لحمداني وآخرين، (الدار البيضاء: عيون المقالات، وإفريقيا الشرق، د.ت).

(32) مبارك حنون: دروس في السيميائيات)الدار البيضاء: دار توبقال للنشر والتوزيع، 1987م).

(33) محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا (الدار البيضاء: دار الثقافة، 1987م).

(34) طور (فانتني) بمعية (غريماس) نظرية من صميم النفس الإنسانية، عرفت في التصور الباريسي بسيميائيات الأهواء، وهي منهج مستحدث في دراسة الأهواء، للانتقال من دراسة حالات الأشياء إلى حالات النفس. وقد تم الانتقال -بفعل هذا التصور الجديد- من البناء النحوي الصارم لمفهوم العامل إلى بناء مرن يأخذ بعين الاعتبار النفس البشرية وهي تعمل، أي العامل بمختلف ميوله النفسية المتعددة، من مشاعر وأحاسيس ورؤى وجدانية مخصوصة، كشفًا للبعد الانفعالي في تحديد الواقعة السردية، وتحليلها وتقويمها تقويماً ينسجم وطبيعة البنية النفسية للعامل وهو يعمل. ومن تم أصبح الاعتماد أساساً على الخطاب في أبهى تجلياته الذريعية، التي تضع مختلف الشروط المقامية في التعامل مع الوقائع الإنسانية، ومنها النفس.

(35) FANTANILLE,(J). Sémiotique et littérature. PUF. Paris.1999, pp2-7.

(36) HJELMLEV(L). Prolégomènes à une théorie du langage, éd. MADISON. Paris. 1966. p66.

(37) رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة، ترجمة محمد البكري (الدار البيضاء: عيون المقالات، 1986م)، ص 29-30.

(38) BARTHES(R). Aventure sémiologique. Seuil. Paris.1985, pp17-85.

(39) BARTHES(R).L'empire des signes. Flammarion-Skira, collection champs. Paris.1970. p114.

(40) BARTHES(R). L'obvie et l'obtus, essais critique. Seuil. Paris.1982, pp15-18

(41) رولان بارت: بلاغة الصورة، في قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان)الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، 1994م)، ص94.

(42) PORCHER (Louis). Introduction à une sémiotique des images, éd. Crédif. Paris. 1977. p135.

(43) يرد (إيكو) في كتابه «البنية الغائبة» بناء الدال الإيقوني في الصورة الإشهارية إلى ثلاثة مستويات لفك التسنين: الإيقون والإيقونوغرافيا والصور البلاغية:

أ- مستوى التسنين الإيقوني، وهو القدرة على تحويل دال لفظي إلى دال بصري.

ب- مستوى التسنين الإيقونوغرافي، ويتعلق الأمر بمجموع التمثلات البصرية التي تحيل إلى تشكيل صوري يحتوي في داخله مدلولا مسننا بشكل اعتباطي.

ج- المستوى البلاغي، يرتبط بتقديم صورة بلاغية متجلية عبر عماد بصري.

(44) عبد المجيد نوسي: الإقناع في الصورة الإشهارية (مقال)، مجلة المناهل، العددان (62) و(63)، 2001م، ص183.

(45) BARTHES(R). Aventure sémiologique, op. cit, p29.

(46) يدل مصطلح الأكسيولوجيا سيميائياً على القيم الثاوية خلف التحقق الفعلي للإيديولوجيا، وهي مرحلة أولى لتمظهر غفل للقيم تعد أولانية لها، ولا تصبح ثانيانية إلى عبر تحقق القيم في موضوعات خارجية تتحول على إثرها إلى إيديولوجيا.

(47) لا تقدم لنا الصورة الإشهارية (Image publicitaire)، منتَجا(Produit) لاستثارة فعل الشراء لدى متلقي الوصلة الإشهارية (Spot publicitaire) أو المخاطب الحقيقي للمشهر فقط، لكن تدفع بمجموعة من القيم الإيديولوجية التي تمرر بشكل سلس، من دون أن يحس المشاهد العادي بذلك؛ حيث يتفاعل معها بوجدانه وحسب، لأن من مهمات الصورة الإشهارية الأساس تعطيل الفعل الذهني العقلي لدى المتلقي، وإطلاق العنان للخيال والوجدان، مما يجعل هذا المتلقي ضعيفا وسلبيا غير فاعل في العملية الإشهارية، بل منفعلا.

(48) يقصد باللغات المتخصصة، تعدد الأسنن الثقافية داخل المجتمع، ومن ثم تصبح لكل نسق في التنشئة سيميائية مخصوصة، حيث أمكن الحديث أن لغة الطبخ ولغة المسرح ولغة الرياضة...إلخ.

(49) METZ (CH). « Image et pédagogie », in Communication15, 1970, p48.

(50) ECO (U). Le signe, histoire et analyses d'un concept, op.cit, p185.

(51) Ibid, pp167-168.

(52) BOUTOUD (Jean Jacques). Sémiotique et communication, du signe au sens. L'harmattan, Paris, 1998, p175.

(53) اعتمد (بيرس) على مصطلح المشابهة أو المماثلة أو القياس الذي يحيل إلى الأصل اللاتيني للصورة (ikon) باعتباره مصطلحًا مفتاحًا للحديث عن الصورة في السيميائيات أو سيميائيات الصورة.

(54) DE SAUSSURE(F). Cours de linguistique générale, op.cit, p33.

(55) GREIMAS(A.J), COURTES(J).Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, op.cit, pp17-18.

(56) LAZAR(Judith). Ecole, Communication, Télévision, PUF, Paris, 1991, pp134-135.

(57) GAUTHIER(Guy). Vingt leçons sur l'image et le sens, éd, Edilig, Paris, 1986, pp5-6.

(58) سعيد بنكراد: الإرسالية الإشهارية - التوليد والدلالة، مجلة علامات، العدد (6)، النادي الأدبي بجدة، 1996م.(موقع سعيد بنكراد).

(59) METZ(CH). Essais sémiotiques, Klincksieck, Paris, 1977, pp 70-71.

(60) PEIRCE(CH.S). Ecrits sur le signe, op. cit, p132.

(61) ECO(U). « Sémiologie des messages visuels », in Communication15,1970, p14.

(62) ECO(U) « Sémiologie des messages visuels », in Communication15, op.cit, p16

(63) Ibid, p16

(64) Ibid, p15.

(65) يميز هذا الطرح التصور المعرفي للصورة عن باقي التصورات الأخرى، إذ يؤمن بالوسيط الإلزامي بين الصورة وما تحيل إليه في العالم الخارجي (المعادل الموضوعي). ارتبطت فكرة الوسيط الإلزامي (بشارل سندرس بيرس)، الذي اقترح أنموذجاً ثلاثياً للعلامة الأيقونية، فالعلامة إذن هي نسيج مأوّل يحيل إلى موضوع عبر مؤول، وهذا الأخير هو عنصر الضرورة والمنطق، وما يجعل إحالة المأوّل على الموضوع أمرًا واردًا؛ لأنه مرتبط بالأنموذج وليس بالتجربة الصافية التي تقدمها النسخ المتحققة، وهو أيضًا ما يجعل التواصل استقبالاً ممكنًا، حيث يقوم بهذا الدور باعتباره توسطًا إلزاميًا. وقد جاراه في ذلك أمبرطو (إيكو) عندما اقترح ما سماه الترسيمة الإدراكية التي تربط الصورة بالمعطيات الخارجية (المعادل الموضوعي)، فنحن كما يقول (إيكو): لا ندرك الصورة انطلاقًا من مباشريتها، بل بالنظر إلى أنموذج سابق في الذهن هو بمثابة وسيط إلزامي، أما جماعة مو فاقترحت أيضًا أنموذجًا ثلاثيًا يؤمن بالوسيط أيضًا، دال إيقوني يحيل إلى مرجع عبر مؤول، فالمؤول بالنسبة لها أنموذج مستبطن وقار، هو ما يجعل إحالة الدال الأيقوني (مجموعة من المثيرات البصرية المنمذجة) على المرجع (قسم من الأشياء) أمرًا واردًا.

(66) ECO(U). « Sémiologie des messages visuels », in Communication15, op. cit, p21.

(67) Ibid, p21.

(68) .21-Ibid, pp20

(69) GROUPE(U). Traité de signe visuel, pour une rhétorique de l'image. Seuil.Paris.1992, .p124

(70) .22-ECO(U). « Sémiologie des messages visuels », in Communication15, op. cit. pp21

(71) .Ibid, p22

(72) تحدث (إيكو) عن الأصل البسيط والأصل المعقد في تمييز كثير من العلامات تفاديًا لمشكل الأيقونية التي طرحها تعريف (بيرس) للأيقون، غير أن (إيكو) لم يوضح بما يكفي المقصود بهذين المصطلحين، بخلاف إسهابه في نقد مفهوم الأيقونية.

(73) .ECO (U). Le signe, histoire et analyses d'un concept, op. cit. p34

(74) 35-ECO (U). Le signe, histoire et analyses d'un concept, op. cit. pp34

(75) .Ibid, p38

(76) COUCULA (Bernard), Beyroutet(Claude). Sémiotique de l'image, pour une approche .méthodique des messages visuels. Librairie Delagrave. Paris.1986, p27

(77) .ECO (U). Le signe, histoire et analyses d'un concept, op. cit. p41

(78) .12-METZ (CH). « Image et pédagogie », in Communication15, op. cit. pp4

(79) .VERON (Eliseo). « L'analogique et le contigu » in Communication N15. 1970, p55

(80) VALLANT(Parcelle).Sémiotique des langages d'icônes .Honoré Champions. Paris, .41-1999, pp40

(81) .GROUPE(U). Traité de signe visuel, pour une rhétorique de l'image, op. cit. p121

(82) .Ibid, p56

(83) .GROUPE(U). Traité de signe visuel, pour une rhétorique de l'image, op. cit p.127

(84) .152-AUMONT (Jaques). L'image. Nathan. Paris.1990, pp151

(85) .PEIRCE(CH.S). Ecrits sur le signe, op. cit. p232

(86) BRADLY.« Le concept de représentation en psychologie cognitive », in Le concept de .représentation en psychologie. PUF.Paris.2006, p104

(87) BRADLY.« Le concept de représentation en psychologie cognitive ».in Le concept de représentation en psychologie. PUF. Paris.2006, op cit. p125

(88) LOUVEL (Liliane). « Nuances du pictural » in Poétique N° 117, 2001, p180

(89) يتفق معظم المشتغلين بمفهوم الأيقونص (نذكر منهم (ألان مونتادان/Montadon Alain) و(ليليان لوفيل/Liliane Louvel...)، أن جذوره ترجع إلى (مشيل نرليش/ Michael Nerlish)، الذي وضعه في برلين سنة 1985م، وتم بعد ذلك بمدة قصيرة الاصطلاح عليه في إنجلترا، والولايات المتحدة الأمريكية. ينظر:

MONTANDON (Alain)." Préface " in Signe / texte / image Césura Lyon Edition, Meyzieu., .1990, p7

(90) KRUGER (Reinhard). « L'écriture et la conquête de l'espace plastique : comment le .texte est devenu image » in Signe / texte / image, Césura Lyon Edition, Meyzieu, 1990, p14

(91) .Ibid:p22

(92) FABRE (Pierre Antoine). "Le miroir de l'image et le baptême du texte, remarques sur les « Evangelicae histoire imagine »(1935) de Jérôme Nadale, Jésuite "in Signe / texte / image. .Césura Lyon Edition Meyzieu, 1990.p70

(93) ROUSSET (Jean). " Un espace visible, les jeux de l'image et du texte " in Espace de texte, .éd. La Boconniére Bourdry-Neuchâtel, 1990.p336

ملف العدد

الرواية والذاكرة

- ذاكرة النصّ الروائي (مداخل أولية إلى علاقة الرواية بالتاريخ)
- ما تمنحه الذاكرة وما تخبئه
- ذاكرة المكان والرواية
- شهادة إبداعية حول (الرواية والذاكرة)
- الجغرافيا الروائية والذاكرة في (حكايتي شرح يطول) لحنان الشيخ
- الذاكرة من الواقع إلى الخيال: قراءة في مجموعة (جنائن معلقة فوق خط الاستواء)
- التاريخ والنص السردي العربي: رواية (ملائكة السراب) لموليم العروسي نموذجاً
- شعرية الذاكرة في تجليات الغيطاني

ذاكرة النصّ الروائي (مداخل أولية إلى علاقة الرواية بالتاريخ)

د.محمد الكحلاوي - تونس

يستخدم الباحث في علاقة الرواية بالتاريخ أو الرواية بالذاكرة في مستوى دراسة الشكل الفنّي للخطاب، أو عند بحث الأبعاد الدلالية ومحاور مضامين الرؤى الفكرية وأشكال تمثّل الواقع إلى الإلمام بمجموع مفاهيم ، تبدو أحياناً محلّ اختلاف وتباين لوجهات النظر المتعلّقة بمقاربة تلك المفاهيم وما يجسّمها من اصطلاحات. في هذ الإطار تجيء هذه المقالة بمثابة محاولة، يتحدّد مجالها المعرفي بمقاربة تسعى أن تكون دقيقة ومنفتحة على ممكن أسئلة البحث، وتعدّد أطر المرجعية النظرية لمفهوم الرواية التاريخية في علاقته بالتاريخ ذاته، وبالتراث، بوصفهما ذاكرة للنصّ وأفقاً للكتابة السردية مطلقاً والروائية خصّيصاً.

ا- في حدّ مفهوم الرواية التاريخيّة:

أصبحت الرواية فنّ العصر وجنساً أدبيًا، يمثّل أهمّ فنون السرد، ينفتح معمارها النصّي على سائر الخطابات الأخرى، فيتمّ توظيف أساليب وصور شعرية وأدبيّة متنوّعة، ثمّ يقع استيعابها، كما يُشيّد خطاب الرواية من مجموع صور إبداعية وأبنية لغوية مختلفة، تتعدّد دلالاتها وتتكثّف متوالياتها من خلال فعل السرد وما يشتمل عليه من قصّ للأفعال والأفكار، وتشخيص لغوي أدبي للحوار وتفنّن في الوصف، ليغدو بذلك جنساً أدبيًا سرديًا، جامعاً لأجناس كتابة أخرى، ومجسّماً لجماليات في مستوى لغة السرد وبناء الخطاب؛ ممّا جعله منفتحاً، غير مكتمل.

غير أنّ هذا الفنّ الأدبي الحديث الّذي عدّه الفيلسوف الألماني (هيغل) «ملحمة المجتمع البورجوازي»، واهتمّ بالتنظير له (لوكاتش) و(باختين) ثمّ الشعريون ك(تودوروف) و(جنيت)، صار «جنسا عصيًّا على الحدّ؛ ولعلّ الرواية بسبب ذلك، غدت أكثر الأجناس الأدبيّة انتشاراً في العصر الحديث. لقد وصف عصرنا بكونه عصر الرواية بلا منازع»[1]. لقد تأسّست الرواية في نظر (لوكاتش) الّذي استند إلى أطروحة (هيغل)، في تنظيره لهذا الفنّ على تجاوز كلّية الملحمة ومتعالي تيماتها

المؤسّسة لتحايث الواقع والحياة، وترتبط بشكل ما بحركة التاريخ، ولئن عدّها (هيغل) ملحمة المجتمع البورجوازي حيث نمت في أحضانه، فقد غدت «التركيبة الروائية، صهراً، لا يخلو من مفارقة لعناصر متنافرة ومتقطّعة، مدعوّة لأن تتكوّن داخل وحدة عضوية موضوعة دائماً موضع تساؤل»[٢]. فالرواية على خلاف الأجناس الأدبية الأخرى ذات النسق المغلق كالملحمة «قد اتّصلت جوهريًا بالحاضر الذي هو دائماً في طور التطوّر»[٣]. وهو ما لم يعدم علاقتها بالتاريخ وبتحوّلات المجتمع والوعي، حيث نشأت إلى جانب أصناف الرواية الفنيّة الرواية الواقعيّة أو الاجتماعيّة والذهنيّة والبوليسية... الرّواية التاريخيّة التي امتدّ تأثيرها وحضورها وتكثّفت درجة مقروئيتها والاهتمام بها في الغرب كما الشرق وفي القارّة الإفريقية.

يرى أغلب مؤرّخي النّقاد ومؤرخي الأدب «أنّ الرواية التاريخية بمعناها الاصطلاحي لم تظهر في الغرب إلّا في مطلع القرن التاسع عشر مع (والتر سكوت)، الّذي وفّق في الجمع بين الشخصيات الواقعيّة والشخصيات المتخيّلة، وأحلّها في إطار واقعي، وجعلها تتحرّك في ضوء أحداث كبرى، اعتبرتها المصادر مفاصل أساسية في مسار الأمم والدول»[٤]. ويرى (لوكاتش) أنّ الرواية التاريخيّة نشأت في مطلع القرن التاسع عشر، وأنّه يمكن العثور على روايات ذات موضوعات تاريخية، في القرنين السابع عشر والثامن عشر، بل يذهب إلى القول: «يستطيع المرء إذا ما أحسّ ميلاً في نفسه إلى ذلك، أن يرى الأعمال القروسطية المعدّة عن التاريخ الكلاسيكي أو الأساطير (بدايات وجذوراً) أو مقدّمات للرواية التاريخية، وهي في الحقيقة، تعود إلى ماض أبعد حتّى تبلغ الصين والهند»[٥]. ولقد توسّع (لوكاتش) في بسط خصائص الرواية التاريخيّة، وهو أوّل من تطرّق في كتابه (الرواية التاريخية)، الذي صدر سنة ١٩٣٧م إلى أهمّ خصائصها الفنيّة المائزة، حيث بيّن كيف انفصلت الرواية عن (الملحمة)، لتكون بحثاً عن القيم الأصيلة والمثل العليا، ومشروعاً فكريًا وجماليًا لاكتشاف ما في الحياة من كلّيات وقيم خفيّة. وهي من ثمّ تحنّ إلى التاريخ والملحمة، بحثاً عن ذاك التناسب بين الواقع والمثل، وما تتوق إليه الروح من قيم مطلقة[٦]، قد تكون مطابقة للمثل العليا في ذاتها.

وقد أصبحت الرواية التاريخية بحسب (لوكاتش) أفقاً متميّزاً للكتابة وجنساً أدبيًا، له فرادة في إنتاج الحكاية وتصوير الواقع بعيداً عن مقولة الانعكاس الآلي الّتي اشتغلت عليها ونظّرت لها الواقعيّة والماركسية التقليدية، حيث اعتبر (لوكاتش) أنّ المؤلّفين الّذين كتبوا أعمالاً روائية تاريخيّة، أنتجوا إبدعاتهم بوصفهم أبناء زمنهم، انطلاقاً من تمثّلات فكريّة للتاريخ وبنيات الواقع، وهو في ذلك ينطلق من تصوّر، يعتبر الرواية ملحمة بورجوازية، ذات نزعة تراجيدية، تتجسّد عبر مقولة البطل الإشكالي الّذي يكون غالباً في تردّد وصراع بين الواقع والذّات وبين القيم العليا والحياة، وهو ما يعني تجاوز صورة البطل الملحمي في الآثار الملحمية القديمة. فالرواية التاريخية بحسب (لوكاتش) لا يمكن أن تكون كذلك إلّا إذا انخرطت في مشاغل الواقع،

واستناداً إلى الوعي بنبض إيقاع حياة الكاتب تعيد تصوير التاريخ، بوصفه مرحلة تقدّمت الحاضر، وتصبح تلك الرواية تاريخية عند إضفاء أبعاد شعريّة ورمزية دلالية على شخصيات وأحداث من التاريخ، كان لها أثرها الممتدّ إلى عصر ولادة الأثر الروائي، ولعلّ تأثيرها مازال مستمراً [٧]. وعندما تتطرّق إلى طريقة تعامل الروائي الإيطالي (مانزوني) مع التاريخ، قال: إنّها «رواية تثير الحاضر ويعيشها المعاصرون، بوصفها تاريخهم السابق للذّات» [٨]. وقد حاول (لوكاتش) أن يبيّن مدى القيمة المعرفية والفكرية للرواية التاريخية إضافة إلى القيمة الفنيّة الجمالية، لكونها ترتبط بالتاريخ، وتستطيع «التعبير عمّا لا يقوله» [٩]. وسنلاحظ لاحقاً مدى اعتماد هذا التصوّر وتمثّله من قبل أغلب الروائيين العرب الأفارقة الذين حاولوا كتابة الرواية التاريخية، لقول ما لم يقله التاريخ.

٢ - التاريخ والتراث:

يعدّ عبد الرحمن بن خلدون من أبرز من اهتمّ في القديم بتعريف التاريخ، حيث قال: «إنّ فنّ التاريخ من الفنون الّتي يتداولها الأمم والأجيال (و) هو في ظاهره لا يزيد على أخبار عن الأيّام والدول، والسوابق من القرون الأول، تنمى فيها الأقوال، (و) في باطنه نظر تحقيق، وتعليل للكائنات ومباديها دقيق، وعلم بكيفيّة الوقائع؛ وهو لذلك أصيل في الحكمة عريق، وجدير بأن يعدّ في علومها...» [١٠]. إنّ أهمّ ما يمكن أن يستنتج من هذا التعريف الجامع، القائم على تصوّر منهجي للتاريخ علماً وفنّاً هو أنّ ابن خلدون فصل «بين ما هو تاريخي وما هو حكائي» [١١]؛ حيث إنّ تعريفه التاريخ بوصفه علماً وضرباً من الفنّ، قد قام على المزاوجة «بين مفهومين للتاريخ، أوّلهما أنّه الإخبار عن الماضي، وثانيهما أنّه التأمّل في حركة الوقائع الماضية لإدراك قوانينها وآلياتها» [١٢]؛ ذلك أنّ التاريخ من صنع الأفراد ونتاج لتقدّم الحضارة وتعاقب أزمنتها وأطوارها [١٣]. ويعود إلى عبد الله العروي تطوير مفهوم التاريخ في الثقافة العربية المعاصرة واكتشاف طبيعة الصلة الإشكالية بين كتابة التاريخ والمؤرّخ، إذ في نظره «أنّ التاريخ لا ينفصل عن المؤرّخ، عن الإنسان، وبخاصّة الإنسان المتخصّص الّذي نسمّيه بالمؤرّخ» [١٤]؛ ولذلك فهو يفرّق بين مفهومين للتاريخ، هما: «التاريخ كصناعة والتاريخ كمجموع حوادث الماضي» [١٥]، وهو ما يعني أنّنا حين نشتغل بكتابة التاريخ يكون «هدفنا وصف ما يجري في ذهن رجل يتكلّم عن وقائع ماضيه، من منظور خاصّ به، تحدّده حرفته داخل مجتمعه» [١٦]. وهكذا يحيل التاريخ إلى علم أو فنّ تدوين الأخبار والمعرفة بالماضي بحسب الوثائق والمصنّفات والعهود والخطب والتقارير والمواثيق، في حين يحيل التراث في مفهومه العامّ إلى الإرث الثقافي والحضاري الأدبي والعلمي والفكري الّذي أنتجه علماء الأمّة وكتّابها ومفكّروها عبر التاريخ، وتراكم في شكل أنظمة معرفية ومصنّفات أدبية وإبداعات فنّية، تشمل مجمل رؤاه إلى ذاته والعالم وتفسيره للوجود وحركة التاريخ، والتراث. انطلاق من دلالة هذا المعنى؛ فمفهوم (التراث) جديد في الفكر العربي المعاصر، بلورته المشاريع النقدية التحليلية لمنظومة

التراث[١٧]. وقد ظلّ للتراث العربي الإسلامي والعربي المغاربي الإفريقي تأثيره وحضوره اللّافت في التاريخ، ومارس ومازال سلطته الإبداعية والفكرية المرجعيّة في الإنتاج الإبداعي والثقافي المعاصر[١٨]؛ لكونه، إضافة إلى الدّين واللّغة التي يتداخل معها، من أهمّ عناصر الهويّة الثقافية والحضارية للأمّة والمجتمع.

ويشمل (التراث) في مفهومه العام التراث الشعبي، أو تراث الأدب الشعبي، وهو مجموع التقاليد والفنون وأنماط التعبيرات الثقافية التي تنتجها الفئات الاجتماعية وتعبّر من خلالها عن رؤيتها إلى ذاتها ومعتقداتها وقيمها وتصوّراتها عن العالم الخارجي، ويندرج في ذلك نتاج الأدب الشعبي من حكي وشعر وأمثال وألغاز وأساطير، وغناء وموسيقى وتقاليد الاحتفال بطقوس العبور والأعياد الدّينية[١٩]، ولهذا التراث الّذي تكثّفت حوله الدّراسات التاريخيّة والإنتربولوجية قيمته التاريخية؛ لكونه من مواد التراث في كلّيته ومن ضمن مدوّناته الكبرى. رغم أنّه مدوّن في مجمله باللّهجات المحلّية والدّارجة والمنقرضة أحياناً، وله جمالياته وطاقاته الإبداعية الخلّاقة الّتي دفعت إلى توظيفه في الفنون الحديثة، حيث تُستلهم عناصره في إبداعات أدبيّة معاصرة، شعريّة وسردية، من ضمنها الرّواية، إضافة إلى الفنون التشكيلية والمسرح والموسيقى.

٣- ما بين الرواية والتاريخ :

كان الاهتمام مركّزاً منذ القديم بوجوه العلاقة الإشكالية التي تربط ما بين الأدب والتاريخ، فمنذ الفترة الإغريقية حاول (أرسطو) أن يفكّ أسرار العلاقة الملتبسة بين التاريخ والشعر الدرامي والملحمي[٢٠]، وحديثاً طرحت للبحث على أكثر من مستوى خصائص العلاقة الإشكالية، الكائنة بين الرواية والتاريخ، إذ الرواية فنّ حديث -كما هو معلوم- والتاريخ ضرب من المعرفة، تسعى أن تكون علماً بأحداث الماضي، ظهرت منذ القديم، وكان التاريخ حاضراً وذا منزلة هامّة في شجرة العلوم والمعارف الإنسانية. وقد تأسّست وظيفة الكتابة التاريخية في البدء بمعزل عمّا هو أدبي؛ إذ استخدم (هيردوت) كلمة تاريخ في القرن السادس قبل الميلاد، مسقطاً من مدلولها الاهتمام بمجموع الأساطير، ومركّزاً اهتمامه على استقصاء الوقائع الّتي تهمّ الإنسان معتمداً في ذلك على مبدأ العلّة والمعلول[٢١]. غير أنّه لاحقاً بدت تظهر وشائج علاقات بين الأدب والتاريخ، إذ رأى أرسطو «أنّ التاريخ Historia هو السرد المنظّم لمجموعة من الظواهر الطبيعية»[٢٢]. وقارن أرسطو بين الشعر والتاريخ؛ ليستنتج أنّ للشعر وظيفة (التطهير) والتعبير الفنّي، في حين التاريخ يكتفي بذكر حقائق الماضي وما وقع من أحداث الزمان١. ولقد تداخل الخطاب التاريخي بالخطاب الأدبي في الحضارة العربية؛ فالتاريخ خبر و«الخبر وصف وتقرير»[٢٤]. ومن المعلوم أنّ القصّ مادّته الخبر في الأدب، والسرد يقوم على الوصف. وقد اتّخذ «التاريخ الأوّل الناشئ شكلاً محدّداً في السرد: الخبر، وهو الشكل الأصلي للتاريخ العربي، وهو

رواية لحدث مفرد، عبر سلسلة رواة تناقلوا الخبر ابتداء ممن شهده أو زعم ذلك. (و) لفترة طويلة ظلّ لفظ الإخبار يستعمل بدلاً من التاريخ»[٢٥]. ومن ثمّ صار ممكناً الحديث عن تداخل وتجانس في مستوى خصائص الخطاب ما بين التاريخ والأدب النثري (السرد)، «فالمظهر السردي مشترك بين الرواية والتاريخ، وهما يقتسمان الانتماء إلى مملكة السرد»[٢٦]. فعالم الكتابة التاريخيّة «عالم وسط بين الواقع الحيّ والواقع الخيالي، بحيث يُعتبر مسؤولاً عن صياغة الحقيقة بمنظور سردي، يرتبط بالمؤرّخ السارد؛ فالسارد المؤرّخ هنا شخصيّة شبه ورقية بتعبير روائي والعالم السردي شبه واقعي»[٢٧]. ولقد تفطّن (بول ريكور) إلى الطبيعة السردية للتاريخ وحضور البعد التاريخي في العمل السردي، وفي هذا السياق جاء كتابه (Temps et récit / الزمان والسرد)، حيث خصّص الجزء الأوّل لـ "التصوير في السرد التاريخي"، والثاني لـ "الحبكة والسرد التاريخي"، والثالث لـ "الزمان المروي"[٢٨].

ومن المعلوم أنّه بعد ثورة المفاهيم وتقدّم البنيات النظرية المعرفية، المؤسّسة للعلوم في مجال الطبيعة والإنسانيات، وظهور قانون النسبية، وتحوّل النظرة إلى اللّغة بموجب ثورة العلوم اللّسانية، لم يعد النظر إلى الحقيقة التاريخية وإلى لغة العلم كما كان في الماضي، ولم يعد من معنى أن يُنظر إلى الخطاب التاريخي على أنّه علم موضوعيّ لإنتاج الحقيقة بأحداث الماضي وما وقع في الزمن المتقدّم، حيث يتدخّل الخيال في صياغة الوقائع وكتابة ما حدث. معنى هذا أنّ الذّات تتدخّل، والتخييل يحضر في الكتابة التاريخيّة كما يحضر في الخطاب الرّوائي، وهو ما خوّل لمحمّد القاضي استنتاج معطيين اثنين، يتعلّق كلاهما بأوجه التشاكل القائم بين الرواية والتاريخ، الأوّل أجناسيّ «يتّصل بالعلاقة بين الوظيفتين المرجعية والتخييلية في الخطابين التاريخي والروائي، فالمؤرّخ وإن خيّل، يظلّ متحرّكاً في مجال المرجع، أمّا الرّوائي فإنّه وإن رجع إلى الوقائع ماضياً أو حاضراً، يظلّ خطابه مندرجاً في حقل التخييل. فالتاريخ يقدّم التاريخ على أنّه انعكاس وصياغة لفظية لأحداث واقعة، أمّا الرواية فتُقدّم على أنّها إبداع وإنشاء لعالم محتمل»[٢٩]. والثاني إنشائي، شعري، يدور محوره على «علاقة التناقض بين الخطابين التاريخي والروائي. فليس من شكّ في أنّ الرواية التاريخية، تنطلق من الخطاب التاريخي، لكنّها لا تستنسخه، بل تجري عليه ضرباً من التحويل حتّى تخرج منه خطاباً جديداً، له مواصفات خاصّة، ورسالة تختلف جذريًا عن الرسالة التي جاء التاريخ مضطلعاً بها»[٣٠]. ومن ثمّ القول: إنّه لئن يلتقي التاريخ والرواية في الحكاية التي مدارها الإنسان والقيم ومعاودة قصّ أحداث الزمن الماضي، فإنّ الرواية فن تخييل أحداث الماضي وإعادة تركيب وتحويل لوقائع الماضي وأخبار الأزمنة الفائتة، وهدفها ليس القصّ والإخبار، وإنّما الإمتاع وإنتاج الدلالة وتوليد رؤى جديدة إلى الكون والذات والحياة الاجتماعية. ومن هنا تبرز وظيفة التخييل ويتدخّل فعل الترميز والإيحاء لإنتاج الدلالة، وتصبح وظائف شخصيات الرواية التاريخية والعوامل المحرّكة لها غير وظائف الشخصيات التاريخية الحقيقية

الّتي وجدت في التاريخ، وكان لها أدوار في الواقع التاريخي والزمن الماضي كما تحدّثنا المصادر، وهو ما يعني أنّ «الشخصيات الروائية التاريخية تؤدي دوراً حيويًّا وفنيًّا؛ لكونها شخصيات غير تاريخية عادة، يستخدمها الروائي في عمله الفنّي؛ لتؤدّي دوراً له أهميّته في السياق الروائي الذي اختاره»[٣١].

وهكذا ظلّت العلاقة جدلية وإشكالية بين التاريخ والرواية، حيث لا تتعلّق المسألة فقط باستلهام الرواية من التاريخ وتوظيفها له لأجل إنشاء كونها النصّي، بل وقع النظر إلى الأمر من جهة علاقة التاريخ بالرواية، إذ بدأ التاريخ إخباراً ورواية للخبر والحديث وقصًّا للوقائع والأحداث، حيث كانت صلته «بعلم الحديث وبالأدب بصورة خاصّة وثيقة وتستحقّ اهتماماً خاصًّا»[٣٢]. غير أنّ التاريخ أخذ ينفصل عن ذاك النهج، بحثاً عن العلمية المتمثّلة في المطابقة، مطابقة القول لواقع الحدث، في مقابل ذلك يظلّ النصّ الروائي يمدّ المؤرّخ بالأساليب والأدوات والصيغ اللّفظية الّتي تساعده على قراءة الحدث واستنطاق الوثيقة وتأويل مضمونها. ولاشتمال النصّ الرّوائي على أجناس خطابية مختلفة، من الممكن أن يستخدمها المؤرّخ، «ذكر (والتر سكوت) في مقدّمة روايته (إيفانوي Ivanhoé) أنّه بفضل تصويره المتخيّل، يستطيع أن يمدّ يد المساعدة إلى المؤرّخ، الذي يخضع لمصادفات الوقائع"[٣٣]. ويكون ذلك، لاسيّما «عندما لم يبق من التاريخ إلّا الأخبار الدّالة عليه والمعاصرة لنا»[٣٤].

ولمّا كان الروائي يؤول العالم كما يؤول أحداث الماضي ومصادره ووثائقه، بحثاً عن مداخل جمالية مبتكرة لإنشاء النصّ الإبداعي في ضوء شعرية التناص والتخييل، فإنّ المؤرّخ المعاصر-كما أثبتت ذلك عديد البحوث والدّراسات- صار يتملّى دلالات وثائق التاريخ ومصادره في ضوء قراءة تأويلية، تبحث عن المسكوت عنه وعن الأسباب الخفيّة والبعيدة الكامنة الهزّات الكبرى الّتي تصنع أطواره وتحوّلاته. فهو تبعاً لذلك، ينزاح عن سلطة المؤرّخ الكلاسيكي التي تؤمن بصرامة المنهج والاعتقاد في علمية أدواته، بحثاً عن المطابقة، ليغدو التاريخ بالنسبة إليه «مجالا للاستنباط»[٣٥]، على حدّ عبارة عبد الله العروي، وليفتح من ثمّ آفاقاً على الخطاب الأدبي في أبعاده النقدية النظرية والإنشائية الإبداعية، ويعترف بدور الذّات في بناء الخبر، ومن ثمّ بحضور المتخيّل في الكتابة التاريخية. وتجدر الإشارة إلى أنّ (هيغل) كان أوّل من أدرك طبيعة الجذور المعرفية الفلسفية لهذا التصوّر، حيث فرّق بين التاريخ الذي يكتبه المؤرّخ عن عصره، انطلاقاً من محايثته للأحداث والتاريخ النظري الذي يكتبه المؤرّخ، انطلاقاً من الوثائق والمصادر[٣٦]. وهنا أمكن أن نستنتج -انطلاقاً من أطروحة أمبرتو إيكو- أنّه كما يحاول قارئ العمل الأدبي ملء فرجات النصّ الأدبي وسدّ ثلماته وفراغاته، يحاول المؤرّخ ملء فراغات النصّ التاريخي وسدّ الفراغات الّتي تحتاج إلى تفسير أو إلى تعليل، يضئ ما أشكل وغمض على المتلقّي، ومن ثمّ فهم التحوّلات، وإدراك منطق سيرورة الحركة وتسلسل الأحداث، ذلك «أنّ المؤرّخ يحمل في ذهنه كلّ الأخبار عن الماضي المحفوظ، فيستطيع أن يقارن بينها ويستخلص منها قوانين وعبرا»[٣٧]. وهو

بذلك يقترب بشكل ما من أسلوب كاتب الرواية التاريخية الّذي يشتغل على الوثائق والمصادر والمراسلات والمذّكرات والتقارير، يخضعها للمتخيّل ويعيد تركيب أحداثها وتوزيع الأدوار على الشخصيات، طبقاً لمنطق الرمز وتطلّعاً إلى قول ما لا تقوله المصادر وتكثيف الدلالة.

وفي السياق نفسه، صارت مدوّنة التراث العربي الإسلامي مصدراً للكتابة الروائية -كما تمّت الإشارة أعلاه- حيث مارس التراث بقوّة سلطته على الإبداع المعاصر، وظهرت تجارب إبداعية كثيرة، وظّفت نصوصاً من التراث أو نصوصاً تقع بين التاريخ والتراث، كسير الأدب الشعبي والأساطير ومرويات المعتقدات الشعبية أو ما يصطلح عليه بالتراث الشعبي، أيضاً تندرج في هذا الإطار نصوص أدب الرحلة - الّتي يمكن اعتبارها نوعاً من الأدب الجغرافي أو التاريخي - في تشييد معمار النصّ الروائي، ولأجل منح مغامرات التجريب الروائي؛ ما يشدّها إلى المرجعية الفكرية والثقافية الحضارية، أي: ما يمنحها هوية إبداعية عربية إسلامية.

هكذا أمكن أن نخلص إلى القول بخصوص علاقة الرواية بالتاريخ والتراث، ومحاورتها للواقع الاجتماعي من خلال التناص مع موروث التاريخ ونصوص التراث، إلى أنّ الرواية تحاور الواقع عبر التاريخ وتسجّل رؤى جديدة إلى الإنسان والعالم، من خلال توظيف التراث، وتخييل أحداث التاريخ، وإعادة بثّ الحياة وإنتاج الدلالة عبر تركيب وقائع التاريخ واتّخاذ التراث مادّة للسرد ومنطلقاً لإنشاء معمار الخطاب الرّوائي ونسج دلالاته. هنا يبدو لنا وجيهاً ما استنتجه (ميشال فانوستيز) الذي ذهب إلى القول: إنّه «يمكن أن نعتبر الرواية ... المحلّ الأفضل ... الذي تجد فيه جدلية الواقع والممكن أنسب مجال للتحقيق، ويمكن أن تثار فيه حركة النوسان هذه بين الاعتقاد وعدم الاعتقاد، كما يكون ممكن الرواية مهدّداً على الدوام بالذوبان في واقع ضروب خطاب المعرفة، بين مصادرتين، فإمّا أن يثبت أنّه قصّة متخيّله وإمّا أن ينتفي على نحو ما حتّى ينكتب في ظلّ الواقع في ظلّ النماذج القائمة»[٣٨]. وهكذا، انطلاقاً من هذا التصوّر، قد يبدو لنا أفق مقاربة العلاقة بين الرواية والتاريخ واضح المعالم وذا جدوى؛ لكونه ركّز على بيان خصائص الهويّة المعرفيّة والأجناسية لكلا الفنّين وللبنيات الدلالية لنظام القول، هذا فضلاً عن محاولة رسم الملامح الأولى للكلام في مستويات مقاربة أوجه التداخل والتشاكل بين الرواية والتاريخ.

٤- في نشأة الرواية التاريخية في العالم العربي:

كان للرواية التاريخية امتدادها القويّ وتأثيرها في الشرق وبلدان شمال إفريقيا، حيث تكثّفت محاولات الكتابة ضمن هذا النوع الأدبي المتفرّد، وتمّ الرهان عليه في ظلّ خوض غمار معركة النهضة والتقدّم وظهور الحاجة إلى تطوير البنى الاجتماعية والثقافية، تطلّعاً إلى أداء أدوار فكرية وحضارية رائدة. ففي سبيل كسب رهانات تلك المعركة من قبل النخب المثقّفة ورجالات الإصلاح والنهضة الفكرية والأدبية

العربية، لاحت الرواية، بوصفها جنساً أدبيًّا جديداً، حاملة لما يمكن أن «يدعّم قيم المجتمع المدني (إذ) وجدوا فيها أخلاقهم، كما وجدوا فيها من حيث هي جنس أدبي له خصائصه المائزة وسيلة لإنطاق المسكوت عنه من خطابهم المقموع، وفي الوقت نفسه أداة إبداعية لنقد أو نقض ما يحول بينهم وبين الإسهام في تحقيق عالم المساواة والحرّية»(٣٩). تبعاً لذلك، ارتبطت أسماء ناصيف اليازجي وسليم البستاني ويعقوب صروف وفرح أنطون وجرجي زيدان ونجيب سليمان الحداد وغيرهم بتصوّر للرواية «بوصفها النوع الأدبي الأقدر على تجسيد الوعي المديني، من ناحية، والنوع الأكثر تأثيراً في إشاعة أفكار الاستنارة والتمثيل على قضاياها من ناحية مقابلة»(٤٠). ولم تكن أعمال أولئك المبدعين للرواية في العالم العربي من خلال ذاك التكامل الذي عقدوه بين الأدب والتاريخ، مجرّد كتابات لإنتاج وعي فكري نقدي بمتطلّبات المرحلة حضاريًّا واجتماعيًّا، بل كانت كذلك محاولات رائدة في طريق التأسيس للهويّة الإبداعية الفنيّة والمرجعية الفكرية للرواية العربية، بوصفها جنساً أدبيًّا فريداً، يراد استنباته في تربة الثقافة العربية الحديثة، إذ «استطاعت الرواية التاريخية التأسيسية أن تقتحم عقبة التجريب الروائي، وفتحت أعين الإبداع الرّوائي على إمكانات التوظيف وأوقفته على سعة البنيات الخطابية والنصيّة للرّواية، بما (ساعد) بعد ذلك (على) إمكان التشييد الرّوائي خارج صرح التاريخ»(٤١).

معنى هذا أنّ الرواية التاريخية في العالم العربي زمن البدايات، ورغم صلتها المتينة بالتاريخ والتراث واستلهامه منهما، فإنّها قد تأسّست نتاجاً للاحتكاك بالرواية التاريخية الغربية، وفي سياق رهانات التجريب والتحديث وأشكال المثاقفة بين الغرب والشرق وإفريقيا وأوروبّا، وهو ما عناه (كراتشكوفسكي)، حينما استنتج أنّ «الرواية التاريخية لا تمثّل هنا نموًّا عضويًّا للرواية العربية المنبثقة عن القرون الوسطى بقدر ما تمثّل نباتاً مأخوذاً من تربة أوروبيّة، أعيد غرسه في حقل عربي، وهنا تتكرّر نفس الصورة الّتي نشاهدها في كلّ مكان من الشرق، والّتي تتمثّل في جلب الثقافة الأوروبيّة الّتي أخذت الكثير (بدورها) من الثقافة العربية في القرون الوسطى»(٤٢).

ويبدو أنّ محاولات كتابة الرواية التاريخيّة في العالم العربي قد تنوّعت اتّجاهاتها الفنيّة وتشكيلاتها الخطابية، حيث كانت في أغلبها تمتح من متون مصنّفات التاريخ وتستلهم من مدوّناته ما تشيّد به عوالمها الفكرية والإبداعيّة الجمالية، أو تجيء عبارة عن إعادة إنتاج لسير شخصيات وأعلام، وحكاية أحداث الماضي في ضوء أساليب متنوّعة، تحاول التخييل وتجتهد لأجل الالتزام بمقتضيات فنيّات السرد الروائي. وإن تمّ توجيه مؤاخذات واعتراضات كثيرة على حدود التخييل ومستوى لغة السرد وشعريّة الخطاب بالنسبة إلى أعمال روائية عربية كثيرة تنتمي إلى القرن التاسع عشر وفجر القرن العشرين للميلاد. وسنقف على نموذج من ذاك النقد العميق الذي يكاد يعصف بأدبية تلك الأعمال، ليقدّمها على أنّها مجرّد محاكاة للتاريخ واستنساخ لأحداثه ووقائعه.

صدرت أبرز أعمال البدايات في مجال الرواية التاريخية في العالم العربي على أعمدة مجلة (جنان) الّتي اعتبرها مؤسّسها بطرس البستاني، عام ١٨٧٠م «أوّل مجلّة عربية اهتمّت بالقصص اهتماماً واضحاً وأفردت له باباً خاصًّا»(٤٣)، وكان من أبرز الأعمال الأدبية السردية الروائية، ذات النزعة التاريخية، الصادرة على أعمدة هذه المجلّة ما كتبه سليم البستاني، تحت عنوان (زنوبيّا)، عام ١٨٧١م ، و(بدور)، عام ١٨٧٢م، و(الهيام في فتوح الشام)، عام ١٨٧٤م. وتجدر الملاحظة هنا إلى مدى تداخل البعد الرومانسي العاطفي، الذي هو مدار القصد في أغلب الأعمال الروائية بالبعد التاريخي، بوصفه إطاراً للقصّ لا غير، وهذا بدليل كلام المؤلّف نفسه؛ ففي خاتمة أوّل رواية له، وهي (الهيام في جنان الشام)، صدرت ببيروت عام ١٨٧٠م، قال: «... والمأمول عليّ أن يمنّ الزمان عليّ بزمان يمكّنني من أن أقدّم لقرّاء (الجنان)، ١٨٧١م رواية حبيّة، تاريخيّة، موضوعها (زنوبيا ملكة تدمر)»(٤٤)، ثمّ ظهر خليل اليازجي ابن ناصيف اليازجي، صاحب مأساة (المروءة والوفاء)، وموضوعها «مأخوذ من تاريخ أمير حيرة المشهور نعمان بن المنذر، وفيها نجد فصلاً رائعاً، يصوّر فيه الكاتب رجوع البدوي حنظلة إلى جلاديه، مفضلاً الإعدام على عدم الوفاء بوعده»(٤٥)، كذلك ظهر أديب إسحق ونجيب الحداد (رائد النزعة الدرامية في الأدب العربي الحديث). وقد استلهم هؤلاء من التراث والتاريخ؛ ليتميّزوا بأسلوب خاصّ في كتابة (المأساة التاريخية)، وهي شكل أدبي مسرحي، سبق الرواية التاريخية في الأدب العربي، بحسب (كراتشكوفسكي)(٤٦). ومن أبرز من كتب في هذا النوع نجيب حداد: (مأساة صلاح الدّين)، و(ثارات العرب) التي تعدّ «المأساة التاريخية الثانية لنجيب حداد، وموضوعها مقتبس من نفس العصر الذي اقتبس منه زميله خليل اليازجي موضوع مؤلّفه (المروءة والوفاء). إنّها فترة من تاريخ اللّخميين قبل الإسلام. ونجد هنا كذلك البطل، ممثلاً في شخص أحد النعمانيين ومعه الأمراء الخاضعون له. وتمثل هذه المأساة، وكذلك مسرحية صلاح الدّين الأيوبي، تقدّماً كبيراً بالنسبة إلى مؤلّف اليازجي (المروءة والوفاء)»(٤٧).

وكما نلاحظ يظهر لنا هنا مدى الحضور المكثّف للتاريخ أخباراً وأطواراً في صياغة مثل هذه الأعمال الأدبية المسرحيّة الروائية، حيث كان الجمع بين الإمتاع والرغبة في تعليم التاريخ وتوظيفه شعريًا، لأجل إنتاج الفنّ وبناء الدلالة على المعاني والأفكار، ومن ثمّ تحقيق جوانب من أهداف المشروع الإصلاحي، ممثّلاً في التحديث، وإنجاز التقدّم الحضاري وتحقيق الاعتزاز بالتاريخ، وهو ما كانت النخبة الأدبية الفكرية تطمح إليه وتجعله باستمرار عماد رسالتها. وقد تبلورت للظهور أكثر ملامح هذا المسار مع أدباء وكتّاب كثر، من أبرزهم:

- فرح أنطون في (أورشليم الجديدة)، أو (فتح العرب بيت المقدس)، «حيث درس الكاتب تلك الفترة دراسة جيّدة، (جاءت) البداية صورة حيّة لعيد شعبي في بيت لحم، عشيّة ميلاد المسيح، ونجد نفس المستوى من الفنيّة في نهاية الرواية، عندما

يقف الراهب على جبل الزيتون، بعد فتح العرب لبيت المقدس، يقرأ المراثي. فهذه المشاهد تترك انطباعات درماتيكية، مؤثّرة للغاية»[٤٨].

- يعقوب صروف: كان كاتباً صحفيًّا، يعود إليه تأسيس مجلة (المقتطف)، وممّا ألف في مجال محاولات البداية في كتابة الرواية التاريخية (فتاة مصر)، و(فتاة الفيوم)، و(أمير لبنان). يقول (كراتشكوفسكي) عن عمله الأوّل (فتاة مصر): «يصعب تسمية هذا المؤلّف رواية تاريخيّة حقيقية؛ لأنّه يصوّر فترة تاريخيّة جدّ قريبة منّا، ولا يحتوي على شخصيات تاريخية، لكنّه من حيث موضوعه وشكل تقديمه، يقترب كثيراً من هذا النوع الأدبي»[٤٩]؛ ذلك أنّ «فتاة مصر تمتاز بعرضها الهادي والمتزن للأحداث وبطابعها الملحمي»[٥٠]، وهو ما يعني حضور خصائص الكتابة السردية التاريخية الروائية، وإن لم يبلغ هذا العمل درجة النضج الفنّي والالتزام بالقواعد النظرية والشروط الفنيّة الخاصّة بهذا الجنس.

- جرجي زيدان: وهو صاحب أبرز تجربة وأهمّ مدوّنة في كتابة الرواية التاريخية مع العناية بالأبعاد الفنّية والجماليّة المميّزة لهذا النوع الأدبي السردي زمن البدايات، صدرت أغلب رواياته ضمن (سلسلة روايات تاريخ الإسلام)، على أعمدة مجلّة ا(لهلال) المصرية. ومن خلال صياغة العناوين تبدو النزعة التاريخية طابعة لهويّة النوع الأدبي، وهو ما نلحظه في أكثر رواياته التي كانت بدايتها بـ: (المملوك الشارد)، عام ١٨٩١م، وختمها بـ(شجرة الدرّ)، عام ١٩١٤م تاريخ وفاته، وما بينهما روايات كثيرة، حاكى فيها زيدان مصادر التاريخ أو أطلق فيها العنان للخيال، مثل: (عذراء قريش) و(فتاة القيروان)، و(غادة كربلاء)، و(الحجّاج بن يوسف الثقفي)، و(أبو مسلم الخرساني)، و(أخت الرشيد)، و(الأمين والمأمون)، و(أحمد بن طولون)، و(فتح الأندلس)، و(الانقلاب العثماني). وكما نلاحظ، تبدو هذه العناوين تاريخية المضمون، تحيل إلى مراحل وفترات محدّدة من التاريخ العربي الإسلامي، لكنّها لا تخلو من حضور التخييل، وتدخّل الذّات الكاتبة، بل لعلّ الخيال هو صانع حبكة القصّة، ويكمن وراء بناء خطاب الحكاية، ذلك ما يمكن أن يستنتجه قارئ (عذراء قريش)، أو (غادة كربلاء)، أو (فتاة القيروان)، أو حتّى (الحجّاج بن يوسف الثقفي)، إذ لا يستطيع هذا القارئ الناقد أو الباحث أنّ يجزم أنّ المؤلّف قد استقى كلّ مادّة الرواية من المصادر التاريخية أو بقي أسيراً لها، والتزم بمطابقة الخطاب لواقع الحدث، وإن بحث باحث ونقّب، فلن يجد عكس ذلك، بل لعلّه قد يثبت أنّ ما ورد في المصادر ومدوّنات التاريخ على كثرته، لا يسعف المؤلّف في ترميم معمار نصّه الروائي، ولا في رتق فتحاته وملء فرجاته. وقد نهج زيدان نهج من تقدّمه من كتّاب عصر النهضة المتأثّرين بالتاريخ والراغبين في تعليمه للأجيال، ومن خلال ذلك يطمحون إلى بناء الشخصية الجديدة للعربي المسلم، الملمّ بأمجاد حضارته. وقد بسط القول في هذا بنفسه في المقدّمة الّتي وضعها لروايته (الحجّاج بن يوسف)، عام ١٩٠٢م، حيث

ذهب إلى القول: «رأينا بالاختبار أنّ نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب النّاس في مطالعته والاستزادة منه، وخصوصاً أنّنا نتوخّى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكماً على الرواية، لا هي عليه، كما فعل بعض كتبة الإفرنج. وفيهم من جعل غرضه الأوّل تأليف الرواية، وإنّما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة؛ فجرّه ذلك إلى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضلّ القراء»(٥١).

يتّضح لنا من هذا القول أنّ جرجي زيدان كان على وعي بإشكالية العلاقة القائمة بين الرواية والتاريخ، ونراه في مقابل ذاك النهج الذي سار عليه الإفرنج، يحاول أن يطرح أسلوبه الخاصّ في التعامل مع التاريخ، مبيّناً غرضه من ذلك، كاشفاً عن الأبعاد الكامنة وراء ذاك الأسلوب. وهو ما يتّضح من قوله: «أمّا نحن فالعمدة في روايتنا على التاريخ، وإنّما نأتي بحوادث الرواية تشويقاً للمطالعين. فتبقى الحوادث على حالها، ندمج فيها قصّة غرامية، تشوّق المطالع إلى استتمام قراءتهما، فيصبح الاعتماد على أيّ كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص، إلّا ما تقتضيه القصّة من التوسّع في الوصف، ممّا لا تأثير له على الحقيقة»(٥٢).

وهكذا -انطلاقاً من هذا التصوّر في التعاطي السردي الروائي الفنّي مع التاريخ- أمكن اعتبار «جرجي زيدان وحتّى يومنا هذا المؤسّس الحقيقي والممثّل الرئيسي للرواية التاريخية»(٥٣)؛ حيث استطاع عبر هذه التجربة تجاوز ألق البدايات ومشكل البحث عن الأسلوب والمرجعية وتحديد المقصدية إلى بلورة أفق كتابة للرواية التاريخية، أو لأدب سردي، تاريخي، يلتقي فيه الفنّ بالثقافة، من خلال الحرص على ذكر حقائق التاريخ ووقائعه، وإن كان ذلك بأسلوب أدبي، غرضه تحقيق متعة الحكي، ودون أن يغفل الاضطلاع، انطلاقاً من وعي عميق وإشكاليّ بمهمّة تعليم التاريخ وبيان أمجاد وبطولات من تقدّم من رموزه وأعلامه؛ ممّا أدّى إلى طرح إشكاليات وقضايا، تتعلّق بكتابة التاريخ العربي الإسلامي وطبيعة النظرة إليه، والتعاطي مع ما ورد في متونه من حقائق وأخبار، وهو ما يعني أنّ زيدان كان «يعي أنّ ما يكتبه تخييل وليس تاريخاً؛ وهو ما جعله غير مجبر على نقل الأحداث التاريخية بحذافيرها. وبمقتضى ذلك، أضحت رواياته تحيل إلى داخلها أكثر من خارجها؛ فالتخييل محيلاً إلى ذاته، يخلق من تلقاء ذاته العالم الّذي يحيل إليه»(٥٤). لقد ارتأى زيدان وهو يرغب في تعليم التاريخ، أن يمنح أعماله قدرة على تمرير خطابها التاريخي في «إهاب من الحكي الميسور والسرد المستساغ، وهو على وعي كامل بأن التاريخ، مجرّداً، لا يشبع نهم القارئ العادي»(٥٥). ومن ثمّ يبدو من الوجيه أن نقرأ روايات هذا الأديب، انطلاقاً من «شموليتها، لاستيعاب مقوّماتها الشعرية، واستنتاج قوانينها الداخلية والبنائية، وبيان بعدها الحداثي الذي يتجلّى في قدرتها على الصمود، أكثر من الروايات التاريخية التي صدرت في الفترة الزمنية نفسها»(٥٦). حيث استطاعت نصوص هذه الروايات، نظراً إلى اعتمادها «استراتيجيات نصيّة، خوّلت لها الرواج والاستمرارية

المنشودين، وأسعفتها في إعادة تمثيل الواقع والتاريخ، بطريقة تخييلية»[٥٧]. وهو ما يعني أنّها لم تبق أسيرة غرض تعليم التاريخ ومتعة الحكي إلى مستوى من شعرية الخطاب، جسّمه التخييل السردي.

وإن كان هذا نتاج ما توصّلت إليه القراءة معاصرة الحداثية لتجربة زيدان، فإنه منذ ما يزيد على النصف قرن لاقت روايات جرجي زيدان نقداً حادًّا، انتهى إلى نفي الشعرية الروائية عنها، ويمكن أن نشير هنا إلى نموذج هامّ، يمثل هذا التوجّه في قراءة أعمال زيدان، وهو الذي عبّر عنه عبد المحسن طه بدر، حيث رأى أنّ روايات جورجي زيدان اندرجت في تيّار حاول رموزه إحكام الجمع بين التعليم والإمتاع، أي: تعليم التاريخ بالوسيلة الفنيّة؛ ولهذا «حاول التوفيق بين متطلّبات البيئة من ناحية وبين تأثّره بالشكل الروائي الغربي من ناحية ثانية»[٥٨]. غير أنّه في مقابل ذلك، يفتقد لإحساس قومي بالقيمة المثلى للتاريخ والثقافة العربيين؛ ولذلك كان يتوقف عند الفترات المضطربة الّتي تبيّن جشع الخلفاء، وتضحيتهم بكلّ شيء في سبيل الملك، ويضفي هالة مثالية على الأديرة والرهبنة، ويتحاشى استحضار الفترات المشرقة أو التوسّع في أمجاد العرب وذكر مآثرهم. وهو بذلك معلّم للتاريخ أكثر من كونه مبدعاً روائيًّا ذا شعرية أو متخيّل سردي مخصوص[٥٩]. يبدو أنّ فحوى هذا الكلام تلتقي في مدلولها مع ما تمّت الإشارة إليه بخصوص رأي (كراتشكوفسكي) في أعمال زيدان، حيث قال: «إنّ المحيط التاريخي مقدّم بشكل جيّد، وكذلك هو الشأن بالنسبة إلى الشخصيات التاريخية، رغم بعض الضعف في تصويرها، لكنّنا لا نجد أيّ شاعرية في الكتابة، ولا أدنى وصف للطبيعة»[٦٠]. غير أنّه أمكن أن نخلص إلى القول إنّ ثراء التجربة الروائية وتنوّعها لدى زيدان وتعدّد مصادرها التاريخيّة، يجعل منها لبنة على طريق كتابة رواية تاريخية ناضجة فنيًّا، تستلهم من التراث وتنفتح على قضايا محيطها. وقد حاول عبد الله إبراهيم تجاوز التعارض الحادّ بين وجهتي النظر المشار إليهما أعلاه. فذهب إلى القول: «اهتدى زيدان فيما يخصّ المحتوى الدلالي للعالم الفنّي في تاريخيّاته، بالموروث السردي الذي جهّزه بالنسق الدلاليّ العام (وقد) ظلّ يفكّر في داخل هذا الإطار، فهو يضع شخصياته في منازعة أخلاقية أوليّة، قوامها مناصرة الخير ومعاداة الشرّ، ويفصّلها على أساس الطبائع الثابتة، ولا يدخل تغييراً يذكر عليها إلى النهاية، إذ تظهر وتختفي وهي حاملة لطبائعها القارّة»[٦١]. وفي السياق نفسه جاءت عتبات عناوين روايات يوسف زيدان «منتقاة، تضمن له إثارة القارئ وشدّ انتباهه إلى النصّ، خصوصاً في فترة نشط فيها الحكي الرومانسي»[٦٢]. وهكذا يمكن لنا القول إنّ تجربة زيدان صارت رغم الاختلافات حولها، علامة مرجعية للرواية التاريخية العربية، لاسيّما في مرحلة ظهورها.

الحواشي:

(١) محمد القاضي: الرواية والتاريخ (تونس: دار المعرفة وكلية الآداب منوبة، ٢٠٠٨م)، ص١٧.

(٢) مخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمّد برّادة (القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩م)، ص٢٠.

(٣) مخائيل باختين: الملحمة والرواية، ترجمة جمال شحيّد (يروت: معهد الإنماء العربي، ١٩٨٦م)، ص٥٤.

(٤) القاضي، الرواية والتاريخ، ص٢٤.

(٥) جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد الكاظم، ط٢ (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦م)، ص١١.

(٦) انظر: جورج لوكاتش، نظرية الرواية، ترجمة الحسن سحبان (الرباط: منشورات التل، ١٩٨٨م)، ص٢٥، ٢٦، و٥٦.

(٧) الرواية التاريخية، ص٧١.

(٨) السابق، ص٨٩.

(٩) نفسه، ص٢١٥.

(١٠) عبد الرحمن بن خلدون: المقدّمة (بيروت: دار صادر، ٢٠٠٠م)، ص١١.

(١١) أقلمون، الرواية والتاريخ، ص١٣.

(١٢) القاضي، الرواية والتاريخ، ص٢٤.

(١٣) راجع في ذلك: أحمد محمود صبحي، في فلسفة التاريخ (بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٩٤م)، ص٦٢ وما بعدها.

(١٤) عبد الله العروي: مفهوم التاريخ، ط١ (بيروت: الدار البيضاء، ١٩٩٢م)، ٣٣/١.

(١٥) السابق، ص١٧.

(١٦) نفسه، الصفحة نفسها.

(١٧) انظر – مثلاً – مشروع: محمّد عابد الجابري، نحن والتراث، ط٦ (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣م)، كذلك كتابه: نقد العقل العربي، وخاصّة الجزء الأوّل منه: تكوين العقل العربي، (بيروت: دار المركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٥م).

(١٨) راجع في هذا: عزيز العظمة، التراث بين السلطان والتاريخ، ط٢ (بيروت: الدار البيضاء، ١٩٩٠م).

(١٩) انظر بخصوص هذا الموضوع: محمّد المرزوقي، الأدب الشعبي (تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٦٧م)، وعبد الصمد بلكبير، في الأدب الشعبي: مهاد نظري وتاريخي (مرّاكش: المطبعة والوراقة الوطنية الداوديات، ٢٠١٠م).

(٢٠) الرواية التاريخية، ص٢٢.

(٢١) فيصل درّاج: الرواية وتأويل التاريخ، ط١ (بيروت، الدّار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٤م)، ص٨١.

(٢٢) القاضي، الرواية والتاريخ، ص٦٦.

(٢٣) انظر: أرسطو، كتاب فنّ الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي.

(٢٤) مفهوم التاريخ، ص٣٤.

(٢٥) علي أومليل: الخطاب التاريخي، ط٤ (بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥م)، ص١٤-١٦.

(٢٦) أقلمون، الرواية والتاريخ، ص١٨.

(٢٧) السابق، ص٢٥.

(٢٨) بول ريكور: الزمان والسرد، ترجمة فلاح رحيم وسعيد الغانمي (بيروت، طرابلس: دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٦م)، ١٨/٣.

(٢٩) القاضي، الرواية والتاريخ، ص٨٦.

(٣٠) السابق، ص٨٧.

(٣١) عبده قاسم قاسم: الرواية التاريخية في الأدب العربي (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٩م)، ص١٨٨.

(٣٢) عبدالعزيز الدّوري: علم التاريخ عند العرب، ط٢ (بيروت: دار المشرق، ١٩٩٣م)، ص١٣.

(٣٣) القاضي، الرواية والتاريخ، ص٢٥.

(٣٤) مفهوم التاريخ، ص٣٠.

(٣٥) المرجع السابق، ص٣٩.

(٣٦) راجع: جورج هيغل، العقل والتاريخ، محاضرات في فلسفة التاريخ (العقل في التاريخ)، ترجمة عبد الفتّاح إمام، ط٢ (بيروت: ١٩٨١م)، ص٣٩، ٦٣، ٧٠، ٦٩.

(٣٧) المرجع السابق، ص٣٩.

(٣٨) جميل حمداوي: الرواية التاريخية - أشكال الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث والمعاصر (الرباط: دار نشر المعرفة، ٢٠١٤م)، ص١٣.

(٣٩) جابر عصفور: الرواية والاستنارة، كتاب مجلّة دبي الثقافية، العدد (٥٥)، دبي، عام٢٠١١م، ص١٨٧.

(٤٠) القاضي، الرواية والتاريخ، ص٨٦.

(٤١) أقلمون، الرواية والتاريخ، ص١٠٥.

(٤٢) اكناتي كراتشكوافسكي: الرواية التاريخية في الأدب العربي، ترجمة وتقديم عبد الرحيم العطاري (الرباط: دار الكلام للنشر، ١٩٨٩م)، ص٢٠.

(٤٣) محمد يوسف نجم: القصة في الأدب العربي ١٨٧٠ - ١٩١٤م (بيروت: دار الثقافة، د.ت)، ص٤٢.

(٤٤) سليم البستاني: الهيام في جنان الشام، الجنان، مجلّد عام ١٨٧٠م، نقلاً عن عبدالله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، ٢٣٨/١.

(٤٥) الرواية التاريخية في الأدب العربي، ص٢٥.

(٤٦) السابق، الصفحة نفسها.

(٤٧) نفسه، ص٢٦.

(٤٨) نفسه، ص٧٦.

(٤٩) السابق، الصفحة نفسها.

(٥٠) السابق، الصفحة نفسها.

(٥١) السردية العربية الحديثة، ٢٥٣/١.

(٥٢) السابق، الصفحة نفسها.

(٥٣) الرواية التاريخية في الأدب العربي، ص٣٣.

(٥٤) محمّد الداهي: حدود التخييلي والروائي في تجربة جرجي زيدان الروائية، بحث صادر ضمن مجلّة (تبيّن)، قطر، العدد (١٤)، شتاء ٢٠١٦م، ص٤٠.

(٥٥) أقلمون، الرواية والتاريخ، ص١١٧.

(٥٦) السابق، ص٤١.

(٥٧) حدود التخييلي والروائي في تجربة جرجي زيدان الروائية، ص٤٠.

(٥٨) عبد المحسن طه بدر: التطوّر الرواية العربية الحديثة في مصر ١٨٧٠ - ١٩٣٨م (القاهرة: دار المعارف، ومكتبة الدّراسات الأدبية، ١٩٧٦م)، ص٩٤.

(٥٩) السابق، ص٩٥.

(٦٠) الرواية التاريخية في الأدب العربي، ص٤٠.

(٦١) السردية العربية الحديثة، ٢٥٦/١.

(٦٢) أقلمون، الرواية والتاريخ، ص١١٧.

ما تمنحه الذاكرة وما تخبئه

أمير تاج السر - السودان

من الأشياء المتفق عليها، أن كتابة الرواية الآن، لم تعد قائمة على تلك المعطيات الفقيرة التي كانت متوفرة سابقاً، وأعني بها: الموهبة، والقراءة، وشيئاً من الصبر، لكنها غدت صناعة حيوية، يمكن أن توظف فيها أشياء كثيرة، مثل: العلم، والتدريب، وحضور دورات مكثفة، مختصة بالفن السردي، يقدمها كتاب متمرسون، لكن تظل بعض المعطيات القديمة، حاضرة في أي وقت، لتمد الكتاب بشيء مما يحتاجونه لاكتمال كتابتهم، وخاصة أولئك الذين اهتموا بكتابة مجتمعاتهم، وسيرهم الشخصية داخل تلك المجتمعات. من تلك الأشياء، أي: المعطيات الراسخة، تبدو ذاكرة المبدع، وحدها صرحاً يستطيع الاستعانة به، و يستخرج عن طريقه أشياء قد يظنها اندثرت، وطالها النسيان.

أعتقد عند كتابة الرواية الأولى، والثانية، وحتى العاشرة -أحياناً- تجد علامات كثيرة، من تلك المنعطفات الحياتية التي خاضها الكاتب، موجودة عند شخوصه، وحقيقة هو لم يستدعها، ولكن استدعتها الذاكرة التي كانت تخبئها، من دون أن يدري هو، مثل أن يتحدث عن أول يوم لبطله في المدرسة، وكيف استقبله المعلمون، ويصف المدرسة نفسها، سورها وفصولها، وهيئة تلاميذها، وتختها القديم، وألواح الطباشير التي كانت تتفتت بين أصابع المعلم، وهو يرسم معادلة رياضية، أو جملة مفيدة في اللغة العربية... هكذا، إنه في الحقيقة اليوم الأول للكاتب في المدرسة، وتلك التداعيات التي ألصقها ببطله، هي تداعيات ملتصقة به، وجاءت تخب من الذاكرة؛ لأن الموقف يريدها، ولأن السرد يحتاج لوجودها كي يكمل طفولة البطل الموجود في القصة، أيضاً مشهد ولادة طفل في البيت الافتراضي داخل النصوص، وكيف استقبل

من قبل أهله، وصرخ، ورضع، ومارس طقوس المواليد كلها، إنما هو مشهد مستعار من أي بيت واقعي، لا بد حدث فيه ذلك. والذي يقرأ السيرالذاتية لبعض المبدعين الكبار، أمثال ماركيز وسيرته -عشناها لنرويها- يجد مشاهد كثيرة من تلك السيرة، انتقلت إلى رواياته، يجد شخصيات، جاءت بثقلها، وغرابتها في تلك الروايات، ويجد أوصافاً ما كان لها أن تأتي لولا وجود ذاكرة حية، جاءت بها، ولعل الجد الجنرال، والد الأم، الموجود في السيرة الذاتية، هو نفسه الذي يمنح نجومه، وصقوره على الكتف، وبعضاً من شخصيته، لأولئك الجنرالات الذين وصفوا في روايات ماركيز، حتى وداعة الأم، وصبرها، يمكن إيجادهما في شخصية افتراضية في نص له، وكل تلك المفردات البيئية الخاصة بمنطقة الكاريبي، هي في النهاية نصوص واقعية، عاش الكاتب داخل فقراتها كثيراً، قبل أن ينتجها على الورق. وما انطبق على ماركيز، ينطبق على غيره من الكتاب، في الدنيا كلها، أولئك الذين يجلسون ليكتبوا نصًّا متخيلاً، ويفاجئهم النص المتخيل بتلك الذكريات المخبأة، في داخلهم، حين يأتي بها، ودائماً ما أتحدث في هذا الصدد عن رواية (قصة عن الحب والظلام)، ذلك النص المذهل لليهودي (عاموس عوز)، الذي كتبه بعنصرية ووقاحة شديدتين، بوصفه رواية، وجاء حصاداً لذاكرة شريرة، كانت تحتفظ بالشر، ودلقته في أكثر من سبعمئة صفحة مليئة بإبداع مخجل، متغطرس، إذا ما قيس بمنطق الحياء، وإبداع ثري، ومؤثر، إذا ما قيس بمنطق الفن، وأعني تاريخ الكاتب داخل الدولة العبرية، وما يمثله الفلسطينيون، ملاك الأرض والأفق الأصليون، لواحد جاءت أسرته من شرق أوروبا، لتصنع تاريخاً هشًّا، هو يعتبره تاريخ حقيقي. وحتى رواية مثل (الأشياء تتداعى)، للنيجيري الراحل (تشينوا تشيبي)، وبرغم أنها ليست سيرة ذاتية، ولا علاقة لها بالسيرة، إنما داخلها مواقف من المؤكد أن الكاتب عاصرها، وكتبها بتلك التلقائية العنيفة، مثل مواقف دخول المسيحية إلى أفريقيا بكثافة، واستيلاء الكنيسة، على المخيلة الجمعية، طاردة تلك الميثولوجيا الموروثة عن الأذهان. كان تشيبي يتحدث عن الاستعمار، وبذاكرة رصدته، وشاهدت ثيابه التي جاء يتبختر بها.

حين كتبت روايتي الأولى، التي سميتها (كرمكول)، وكانت عن بيئة شمال السودان، كنت معتمداً على ذاكرتي بالفعل، والتي تحوي بداخلها عشرات الشخوص والأحداث، كنت أزور القرية وأنا صغير، حيث آتي مع أهلي من مدينة بورتسودان، نقضي حوالي الثلاثة أشهر، هي عطلة المدرسة، ونذهب. كنت ألتقي بشخصيات موجودة هناك، بعضها يمت إلينا بصلة القرابة وبعضها من سكان القرية الآخرين، لم أكتب كل شيء بالطبع، ولكن شيئاً في رسم الشخصيات وشيئاً في سلوكها، قفز إلى فقرات الكتابة،

واستولى عليها، إنها الذاكرة التي لم تفلت ما امتصته، ولن تفلته لسنوات طويلة بعد ذلك، حيث تظهر بين حين وآخر، لمحات أو حتى أعمال كاملة، من لؤم تلك الذاكرة.

الذين قرأوا لجبرا إبراهيم جبرا، والطيب صالح ونجيب محفوظ -على سبيل المثال- وزاروا الأماكن التي جرت فيها أحداثهم الافتراضية، سيقسمون أنهم يشاهدون الشخوص في تلك الأماكن، بنفس هياكلها وملابسها وسلوكها إن كان جيداً أو مشيناً؛ لذلك دائماً ما نجد من يكتب عن شخصيات أولئك الكتاب الافتراضية، بصفتها شخصيات واقعية، موجودة في مكان ،ما، جرت أحداث النص فيه، وممكن جدًّا أن يأتوا بشخص عادي يعيش في بيئة معينة موصوفة في نص، ويقولون: هذا هو الشخص الذي كتب عنه الروائي فلان، في إحدى رواياته، مثلما حدث مع المسن سيف الدين، الذي جروه ليتحدث في برنامج تذكاري عن الطيب، بوصفه سيف الدين الواردة سيرته في رواية (عرس الزين)، ولم يستطع أن يؤكد حتى علاقة الود بينه وبين الطيب. هم يتبعون نتاج استدعاء الذاكرة الخام، ويغفلون صناعة الرواية التي فيها عنصر الخيال، حين يحور تلك الذكريات، ويعيد إنتاجها، فليس كل صاحب دكان في نص، هو صاحب الدكان الواقعي، بالرغم من أنه قد يكون هو بالفعل، وجاء يسبح في نهر الذاكرة، وليست تلك المرأة التي اعتدي عليها في النص، هي المرأة نفسها التي اعتدي عليها في قرية ما، في زمن بعيد، عاصره الكاتب، بالرغم من أن الذاكرة جاءت بالحادث إلى ذهن الكتابة، وألهمته بامرأة سيتم الاعتداء عليها نظريًّا.

لقد عشت معظم سنوات طفولتي، وصباي المبكر، في مدينة بورتسودان، وما زلت أزورها بانتظام، راصداً التغيرات فيها، وما يزال يوجد فيها بيتنا، أي: بيت والدي، وأزعم أن شخصيات كثيرة عاصرتها في مدينة بورتسودان في صغري، ومنهم شحاذون وطباخون ومتشردون معروفو ن، جاءت أطيافهم، أو أوصافهم في القصص التي كتبتها بعد ذلك، لن أقول الشخصيات نفسها، ولكن شخصيات منها، من لحمها، وتشبهها، وبأوصاف ترسخت في الذاكرة، ولن تفارقها، لقد كنت أشاهد طباخاً معروفاً في ذلك الوقت، يتحدث بصوت لين جدًّا، ويرفع قميصه، يضع طرفه تحت كوعه الأيمن، وترسخ ذلك الوصف في ذهني، وأصبح وصفي المعتاد لشخصيات رجالية، ناعمة، تظهر في بعض رواياتي، كما كتبت في (صائد اليرقات)، و(تعاطف)، و(العطر الفرنسي)، أيضاً تعرفت بكثير من الأقباط المقيمين في السودان، بوصفهم مواطنين، وكانوا جيراناً، وزملاء في المدرسة، ولهم مواصفات خاصة وطريقة في التعامل، ولذلك تجدهم دائماً في النصوص الروائية التي أكتبها. هذا ليس من فعلي

ولكن من فعل الذاكرة التي جاءت بأولئك من مكان بعيد ووضعتهم.

من الأشياء التي تفعلها الذاكرة أيضاً في تعاملها مع الروائيين، أن تدس أشياء مؤلمة، ربما يريد الكاتب أن يكتبها، فلا تمنحه إلا رذاذاً منها، مثل أن لا يستطيع تذكر موت والده الذي حدث وهو في الثالثة أو الرابعة، جيداً، وبالتالي يكتب الموت باهتاً، أو يصوغه من خياله، وأيضاً لن يبدو قويًّا ومقنعاً، ولعل ذكريات هجر الحبيب عموماً من تلك الذكريات المؤلمة التي ربما لا تمنحها الذاكرة جيداً؛ وذلك لأن الكاتب حين تعامل مع ذلك الموقف وقت حدوثه، جاهد باستماتة لينساه، وقد يكون نسيه بالفعل.

في ٢٠١٥م كتبت رواية اسمها (٣٦٦)، حصلت بعد ذلك على جائزة كبرى، إنها رواية عن الأسى، جاء هيكلها، وجاءت فكرتها العامة من حدث كان في الذاكرة، وأطل ذات يوم بلا أي سبب، ليمنحني تلك الرواية. فحين كنت طالباً في المدرسة الثانوية بمدينة بورتسودان، عثرت مع عدد من زملائي على حزمة من الرسائل، مكتوبة بحبر أخضر، وخط جميل للغاية، تحت حجر أسفل سور المدرسة، قرأنا تلك الرسائل وكانت معنونة هكذا: من المرحوم إلى حبيبته أسماء، في تلك الرسائل كتب من سمى نفسه المرحوم، كلاماً مجنوناً ويائساً لتلك المرأة التي أحبها لعام كامل من دون أن يلتقيها سوى مرة واحدة، وكتب في الرسالة الأخيرة، أنه قرر أن ينتحر. قرأنا تلك الرسائل وأبكتنا، ثم توزعناها وضاعت، لتجيء الذاكرة بطيفها، وأجلس لأكتب رسائل موازية لها، كانت من مرحوم افتراضي، لأسماء افتراضية، وتدور في نفس الفضاء الذي دارت فيه القصة الحقيقية، مدينة بورتسودان، أواخر سبعينيات القرن الماضي.

أيضاً في روايتي المسماة (صائد اليرقات)، التي كتبتها ٢٠١٠م، وحصلت أيضاً على جوائز، جاءت الذاكرة برجل أمن تعرض لحادث، بترت فيه ساقه، إثر انقلاب عربة، كانت في مهمة مراقبة في مدينة بورتسودان، أوائل تسعينيات القرن الماضي، وكنت أعمل في المستشفى، مساعداً للجراح رضا محمود، وقمنا ببتر الساق. هنا جاءت الذاكرة بالشخصية والحادثة التي كان لها أثر كبير على تشكلها، واستلم الخيال ما تبقى، لتكتب رواية متخيلة، عن رجل أمن بساق خشبية، يحاول أن يكتب رواية.

إذن نحن إزاء أداة قديمة من أدوات صناعة الرواية، لكنها لم تصدأ، ولن تصدأ، وستظل الذاكرة فعالة في معظم ما يكتب من روايات، وكلما كانت الذاكرة متوقدة، ولبقة، وانتقائية، جاءت النصوص بشكل جيد ومميز. وأي نظرة شاملة لمعظم النصوص الروائية المتوفرة حاليًّا، ستلتقط نتاج الذاكرة حتماً، هذا عن الرواية فقط، أما السيرة الذاتية، فتلك قصة أخرى، تقوم على الذاكرة كليًّا.

ذاكرة المكان والرواية

يحيى يخلف - فلسطين

شغل موضوع المكان اهتماماً لافتاً في العقود الأخيرة في نظرية الأدب، والنقد الأدبي؛ باعتبار المكان عنصراً أساسيًّا من عناصر الرواية، فالفضاء الروائي حيّز مكاني، تتحرك فيه الشخصيات ويتحرك فيه الزمان، ويربط النقاد بين المكان والزمان، وينشغلون بالبحث في العلاقة بين الزمان والمكان. وتابعنا دراسات عديدة في مفهوم هذه العلاقة، وما أطلق عليه مفهوم الزمكانية، ودخل هذا المفهوم في نظرية الأدب منذ أن أطلقه الفيلسوف والناقد الروسي(ميخائيل باختين) في مطلع السبعينيات من القرن الماضي في كتابه (أشكال الزمان والمكان في الرواية).

وفي هذا السياق، لابد أن نذكر المصطلح الذي ابتدعه أو أطلقه حول شعرية أو جماليات المكان الفيلسوف الفرنسي (غاستون باشلار) في كتابه (جماليات المكان)، الصادر عام ١٩٥٧م، والذي ترجمه وقدّم له الروائي الراحل غالب هلسا. ويعتبر هذا الكتاب مساهمة ثريّة لهذا الفيلسوف في علم الجمال ونقده.

ولا زالت الرؤى والمفاهيم والنظريات تشبع موضوع المكان والذاكرة بحثاً ودراسة وإضافات.

ونظراً لأنّ هذه الشهادة ليست دراسة أو بحثا أكاديميًّا، وإنما شهادة ذات بعد خاص بتجربتي ككاتب فلسطيني، فإنني سأتحدث باختصار ودون إسهاب عن تجربتي في الكتابة التي تندرج في موضوع هذا البند المخصص لنا وهو ذاكرة المكان.

تفتّح وعيي باكراً بعد السنوات الأولى لنكبة فلسطين عام ١٩٤٨م، حيث هجّرت عائلتي من قريتنا (سمخ) الواقعة على الشاطئ الجنوبي لبحيرة طبرية، بعد أن احتلتها العصابات الصهيونية، وعشنا في مواقع الشتات.

تعلّمت في البيت البسيط الذي يغمره دفء الأبوة، وحنو الأمومة مالم أتعلّمه فيما بعد في المدرسة.

كانت السنوات الأولى للجوء والشتات شديدة القسوة، فقد ضاع الوطن، واحتلت البلاد، وهجّرت عائلتنا، وأصبحنا لاجئين، أصبحنا أرقاماً في سجلّات وكالة غوث وتشغيل اللاجئين (الأونروا)، التابعة للأمم المتحدة.

كانت السنوات الأولى سنوات شقاء، وكان عليّ أن أحمل عبء الشقاء على كتفيّ، وعلى الرغم من ذلك لم يخل الأمر من بعض الفرح والاستمتاع في اللعب مع أقراني من الأطفال اللاجئين مثلي والمغلوبين على أمرهم.

ولعلّ أحلى لحظات عشتها، تلك التي كان والدي يصطحبني معه إلى سهراته عند أصدقائه من أبناء بلدنا (سمخ) الواقعة على الشاطئ الجنوبي لبحيرة طبرية -كما أسلفت- حيث يتجاذبون أطراف الحديث وذكريات البلد وحكاياها وقصصها، والبحيرة وأسماكها وطيورها ونباتاتها وزهورها وبقولها وقمحها وشعيرها وقطيع خرافها وأغنامها وأبقارها التي تلد عجولاً في مواسم الربيع.

كانت البحيرة هي أم الحياة، فقد كانوا يقولون: إنّ سطحها يشبه بطن الغزالة.

كانت ذاكرتي تلتقط كلامهم وتخزّنه، فعقل الطفل صفحة بيضاء، وعلى هذه الصفحة دوّن مخزون ذاكرة، ومن أبرز ما خزنته الذاكره في تلك الأيام قصص رجال حملوا البنادق وقاتلوا في ثورة ١٩٣٦م ،وقاتلوا في جيش الإنقاذ عام ١٩٤٧م ،قصص فيها عظة وعبرة وبطولة قيم.

وأستطيع أن أؤكد أنّ مدونات كثيرة لا تزال محفوظة في ذاكرتي الطفولية، طالما غرفت منها عندما أدركتني هواية الكتابة.

وهنا أعود إلى (غاستون باشلار) وأتناول قبساً من فلسفته الجمالية، ورؤيته لشعرية المكان أو جماليات المكان، وهو في كتابه لا يتحدث عن المكان العادي الذي نعيش فيه، وإنما المكان عنده هو المكان الأليف، والمقصود بيت الطفولة، وهناءة بيت الطفولة، أي: إنّ بيت الطفولة عنده هو جذر المكان، ومهمة الإبداع أن يجعل المتلقي يستعيد تجربة مكانه الأليف.

وكما يقول غالب هلسا في مقدمة ترجمتة لكتاب (باشلار): «وينطلق ذلك من دينامية الخيال، أي: أنّ الصورة الفنية والمكان الأليف والذكريات المستعادة، ليست معطيات ذات أبعاد هندسية، بل مكيّفة بخيال وأحلام يقظة المتلقي».

وأنا أوافق هذا المفكر الفرنسي في هذا الجانب من فلسفته، فلسفة المكان الأليف، أو مكان الطفولة الأليف، فلقد كان زمن طفولتي في بيت العائلة حيث الدفء والحنان ومخزون الذاكرة هو المكان الأليف.

من مخزون ذلك الزمن الأليف، كتبت روايتي (تفاح المجانين) وقصتي (تلك المرأة الوردة) ومجموعة روايات البحيرة : (بحيرة وراء الريح)، و (ماء السماء)، و (نهر

يستحم في البحيرة).

ومن ذاكرة المكان الأليف وظّفت جذاذات تحتفظ بها الذاكرة في روايات أخرى.

• • •

راهنت الصهيونية التي احتلت أرض فلسطين ونفت وهجّرت واقتلعت شعبها على طمس الهوية الفلسطينية، وإلغاء شخصيته الوطنية، وهناك مقولة لـ(غولدا مائير) أطلقتها بعد حرب١٩٤٨م وقيام دولة إسرائيل، مفادها: لم يبق هناك شعب اسمه الشعب الفلسطيني، فالكبار يموتون والصغار ينسون.

أي: أنها ومعها مؤسستها العسكرية كانت تراهن على نهاية الذاكرة الفلسطينية وذوبانها في مجتمعات دول اللجوء والشتات، وبالتالي انقراض شعب، وإنهاء هويته وحقوقه الوطنية.

لكن مقولة (غولدا مائير) كانت واحدة من الخرافات التي تندرج في إطار التمنيات، وواحدة من الأكاذيب التي حفل بها القاموس الصهيوني، ومنها: أرض بلا شعب لشعب بلا أرض.

وعلى الرغم من احتلال معظم الأراضي الفلسطينية، وحلول دولة إسرائيل فوقها، وإلحاق ما تبقى منها (الضفة الغربية) بالنظام الأردني، و(قطاع غزة) بالإدارة المصرية، فإن الذاكرة الفلسطينية ظلّت ذاكرة خصبة، وذاكرة حيّة وإبداعيّة، تتجدد بتجدد الأجيال، تنتقل بخصوبتها من الآباء الى الأبناء بحنينها وأنينها، بأحلامها وآمانيها، بإصرارها على حقوقها والكفاح والتضحية من أجل هذه الحقوق.

وتمثلت خصوبة الذاكرة الفلسطينية في المجال الثقافي في الإبداع الشعري والسرد القصصي والروائي وإحياء التراث الشعبي وفي مجال الفن التشكيلي والموسيقى والمسرح، حيث تصدر الإبداع فكرة الحفاظ على المكان الضائع، وتحويله إلى وردة في ديوان شعر، ولا شك أن المبدع غمس قلمه وريشته بمداد قضية شعبه، وعبّر بشكل مبدع وخلّاق عن الغائب حتى يعود، والمريض حتى يشفى.

كتب الشعراء بمرجعية الذاكرة الخصبة عن المكان والهوية والحرية والعودة، ونما في الشتات وداخل الأرض المحتلة عام٤٨م شعراء خرجوا من جرح النكبة، رحل الكبار، لكن الصغار لم ينسوا.

واجهوا مكر التاريخ، وواجهوا مكر الصهيونية، ولم ينسوا.

رموز كثيرة عبّرت عن قوة الحياة في روح الشعب الفلسطيني، من جيل الآباء عبد الكريم الكرمي، وهارون هاشم رشيد، ويوسف الخطيب، ومن الأجيال الشابة: محمود

درويش، سميح القاسم، توفيق زيّاد، أحمد دحبور، مريد البرغوثي، عزالدين المناصرة، وغيرهم. وفي مجال السرد غسان كنفاني، سميرة عزام، جبرا إبراهيم جبرا، إميل حبيبي، محمود شقير، رشاد أبوشاور، إبراهيم نصر الله، سحر خليفة، ربعي المدهون، وكاتب هذه السطور، وعشرات غيرنا.

وفي مجال الفنون العديد من الرواد والأجيال الجديدة، وكذلك في مجال إحياء التراث والفولكلور.

لقد شكّلت الثقافة عنصراً هامًّا في حماية الهوية ومظهراً من مظاهر وحدة الفلسطينيين في أماكن تواجداهم كافة.

• • •

وأعود إلى الحديث عن مكانة الذاكرة في تجربتي الروائية، وما منح لي مخزون الذاكرة من تحفيز، ومن قوة دافعة لحركة السرد.

ذاكرة الطفولة والفتوّة، ذاكرة البيت الدافئ هي الذاكرة الزاخرة بالحكايا والذكريات والحنين للمكان وارتباطه بالإنسان الذي يعيش فوق ترابه وبيوته وحقوله وفضائه، حقل سرد مليء بالعشب والنماء والفرح والحنين المبهج لدرجة تراجيدية جارحة.

حقل سرد، حدوده بساتين أحلام، ومراعي خراف وبقر وعجول وخيول، وعمق بحيرة طبريه بمياهها العذبة ، هي أم الحياة، سطحها كبطن غزالة، وفي أعماقها أسماك من نوع فريد، وأعشاب وطحالب وحياة بحرية مليئة بالأسرار. وعلى ضفافها نوارس وطيور مهاجرة، وطلّاب رزق حلال، يحملون الشباك، ويتوكلون على المولى ويتأهبون لدفع زوارقهم إلى عمقها.

هي ذاتها البحيرة التي تقول الروايات أن المسيح عيسى بن مريم مشى على سطحها، حين تحققت المعجزة؛ ولهيبته تجمدت الأمواج وحملته على أكفّها.

لكل واحد من أهل قريتي (سمخ) الواقعة على الشاطئ الجنوبي للبحيرة حكاية، لكل فلسطيني من أهلها قصة، ما بين موّال وعتابا وميجنا إلى سكّة محراث، يوقظ الأرض من سباتها. من زرع حبة قمح إلى بزوغ شمس سنبلة، من تضحيات المقاومين في الثورات المتعاقبة إلى الحصاد الوافر في الغلال وبطولات القيم، من حكايا العشق الحارق إلى دقّات قلب الأرض الطيّبة والحنونة، من مواسم الأعراس والحصاد إلى النار التي تشتعل على رؤوس الجبال.

تفاصيل وقصص وحكايا القرية تشبه ذهب الأساطير، حفظتها ذاكرة الطفل والفتى، وكانت مادة ثريّة لروايات كتبها عندما أدركته حرفة الأدب.

حفظ خريطة مكانها وأحيائها وشوارعها وأزقتها، ومحطة القطار التي تربط حيفا بها، وأسماء عائلاتها، وحكمائها وبهاليلها ودراويشها، والجبال التي تحيط بها، وفم بحيرتها الذي يخرج منه نهر الأردن مغسولاً، إذ يخترقها من الشمال إلى الجنوب، ويلتقي مع نهر اليرموك في طريقه إلى البحر الميت، فيشكّل النهران دلتا، تحتضن القرية وسهولها الشاسعة.

غرفت من ذاكرة الطفولة روايتي (تفاح المجانين)، رواية المخيّم والحارة ومدارس وكالة غوث اللاجئين، وشقاوة الأولاد وعبثهم، وألعابهم وألاعيبهم من نطنطة وشعبطة، وبحث عن أسرار القوة، وجيل الآباء الفقراء والبؤساء وأحاديثهم عن البلاد المحتلة والضائعة، والخيول والحقول والأبقار التي كانت تلد عجولاً في ربيع مضى، عندما كان الزمن مديداً والحصاد وافراً، والحياة تمضي، والأرض تدور.

استلهمت العنوان من تلك الثمرة البرية الشرسة التي تسمى (تفاح المجانين)، وبالعامية (تفاح المجن)، التي تسبب الجنون المؤقت لمن يأكلها، وتمنحه قوّة خارقة، يستطيع من خلالها أن يصارع ثوراً.

عكست الرواية أحلامنا كأطفال في البحث عن سر القوة، وكيف نمتلك شجاعة الأسود والنمور لاستعادة وطننا الذي احتله اليهود، وفي ذروة البحث، عمد أحدنا إلى تناول تلك الثمرة اللعينة، فحوّلته إلى سفود نار، ولكنّها لم تمنحه قوة الثيران أو الأسود، وإنما حوّلته إلى رماد.

لكننا فيما بعد، عندما جاءنا فدائي من الفدائيين الذين جنّدتهم القوات المصرية في قطاع غزة عام ١٩٥٥م هارباً من سجون الاحتلال، جاء مثلنا مكدوداً مثخناً بجراح الروح، صادقناه واستمعنا إليه، وما رواه عن بطولات وجسارة الفدائيين. عرفنا منه أن سر القوة يكمن في ماسورة البندقية، ولم نكن قد شاهدنا بندقية مثل تلك التي حارب بها ذات يوم، ولم تعد تصاحبه، فرسمها لنا على الورق.

تلك الرواية خرجت من ذاكرة الطفولة، وشخصيات المخيم وأولاد الحارة. حازت الرواية على تقدير القراء وثناء النقاد، ودخلت في مناهج التعليم، وما زالت تدرّس حتى الآن في المنهاج التونسي لطلاب المراحل الإعدادية.

مخزون الذاكرة كبر معي ورافقني حتى مرحلة الفتوّة، وشكّل بنية تحتية لبناء روائي ومعمار فني في تجاربي وأعمالي الروائية، عندما صرت روائيًّا، ونلت شهرة واسعة.

من الذاكرة كتبت ثلاثية، أي: عمل روائي من ثلاثة أجزاء، هي -حسب مراحلها الزمنية وإصدارها-: بحيرة وراء الريح، و ماء السماء، و جنّة ونار.

وسأتحدث هنا عن الاستعانة بمخزون الذاكرة في كتابة جزئها الأول: بحيرة وراء الريح.

تدور أحداث الرواية عشية قرار التقسيم عام ١٩٤٧م ودخول جيش الإنقاذ الذي شكّلته الجامعة العربية لإنقاذ فلسطين. كان يتعيّن عليّ أن أكتب عن قرية عامرة لم يحتلها الصهاينة بعد، كان يتعين عليّ أن أكتب عن شخصيات أعرفها -رجال ونساء- وعن أماكن لا تستقيم الرواية دون ذكرها ووصفها، وعن بحيرة يشبه سطحها الرقراق بطن غزالة، وكذلك أحداث وحكايات، وطقوس وعادات وتقاليد، ومواسم حصاد، وصفير قطارات ...إلخ.

قبل الكتابة، غمست ريشتي بمداد الذاكرة، غمستها أولاً بمداد ذاكرتي، لكنّ الأمر لم يكن كافياً، فاستعنت بذاكرة من تبقى من كبار السن من الأهل والأقارب والمعارف. وبعد عام من البحث والاستماع إلى شهادات حيّة من أولئك المسنين، بدأت الكتابة.

اعدت جمع ولملمة ذاكرة مكان لم يعد موجوداً كمعمار، فقريتنا من القرى المهدمة التي اجتثها الاحتلال اليهودي من جذورها، هدمت جرّافتهم بيوتها وشوارعها ومدارسها وجوامعها وبساتينها وحقولها، وسوّتها بالأرض تماماً.

وكان عليّ عندما بدأت في كتابتها أن أعيد بناءها، أعيد إليها جماليات المكان، وشعريّة وسحر البحيرة، وما يطير فوقها من طيور، ومايعيش في داخلها من أسماك المشط والمرمور والبلبوط وغيرها.

بالذاكرة الجمعية التي توفرت لي، كتبت الرواية، وأعدتها للحياة بمعمار فني فريد.

وحازت الرواية (بحيرة وراء الريح) على جائزة فلسطين للآداب عام ٢٠٠٠م.

وعندما أتيح لي أن أعود إلى الوطن بعد ستة وأربعين عاماً من الحياة في الشتات، وذلك بعد تأسيس السلطة الفلسطينية، كان أول ما فكّرت به أن أزور قريتي التي تقع داخل الخط الأخضر، فاستصدرت تصريحاً وقمت بزيارتها، وبالطبع صدمت، عندما وجدتها وقد تغيرت معالمها وتحولت إلى مستوطنة، ولم تعد كما رسمتها في ذاكراتي والذاكرة الجماعية لأولئك المسنين، أعني صورتها كوردة في ديوان شعر، وكمعمار فني بنيت مداميكه بخيال ينبض كقلوب العشاق.

وكان ثمرة زيارتي وتداعياتها رواية عن تجربتي في العودة المنقوصة والشاحبة، صدرت عام ٩٦م وعنوانها (نهر يستحم في البحيرة) ،تنتمي إلى واقعية وفنتازيا وخيال.

دينامية الخيال أنعش الذاكرة، وولّد لغة شعرية في السرد، وفي وصف المكان، وخلق شخصيات وأحداثاً، وقدّم شهادة على لحظة تاريخية .

وفي ختام هذه الشهادة، يمكنني أن أقول: إنّ الرواية بالإضافة إلى عنصر المتعة الفنية، يمكن أن تكون أيضاً وثيقة اجتماعية وتاريخية، ومرجعاً في الدراسات الإنسانية.

شهادة إبداعية حول (الرواية والذاكرة)

د. أحمد حرب - فلسطين

يقول راوي رواية (بقايا) في تأملاته المتنوعة حول فعل الذاكرة التي تتماهى مع (كنف) أمه في الرواية: «نعم الآن عرفت، كل الخيوط تلتقي وتتشابك مع خطوط كنف أمي، أهدابه كخيوط العنكبوت، واهية، لكنها قاتلة. إنني الآن يا سادتي ألملم بقايا الجانب الآخر لأرض المعاد في ذاكرتي، أقاليم حزن مليئة بالدمار الأسود.» (ص. ٤٦). ويتابع في مكان آخر في الرواية: «أقسمت بأن أعيد بناءك في ذاكرتي.. ذاكرتي مثل كنف أمي، ما أن تخطر فكرة حتى ينفتح السبيل لتوارد غير منتظم لأفكار قافزة، راكضة، عرجاء، تتصادم دون أن تحل واحدة محل أخرى، وأحرك يدي في جوف كنفي، في مخزون أوهامي ورغباتي وقصاصاتي فأرى إله الزمن يصفعني على وجهي فأصيح.. يا كنف أمي.. يا عريني.. أليس فيك بقايا للعظام؟!» (ص. ٦٤)

يعكس هذان الاقتباسان الدور الأساس الذي تلعبه الذاكرة في الكتابة الروائية، سواء في استحضار التجربة موضوع الكتابة بأبعادها الزمانية والمكانية والعاطفية، أم من ناحية أخرى على مستوى الوعي، في اختيار تقنيات السرد المناسبة لفرض نظام فني على عالم الذاكرة المتمرد. وهنا لا بد من التمييز بين مستويين أو نوعين من الذاكرة: أحدهما يرتبط بالزمن التاريخي للإطار الخارجي للتجربة، وهي ذاكرة تعتمد على العقل الواعي وقابلة للقياس والمراجعة والتدقيق إذا ما شابها نسيان أو خطأ موضوعي، والثاني يرتبط بالزمن السيكولوجي الداخلي كما يختبره العقل الباطني. والنوع الثاني هو الأهم في الكتابة الروائية التي تعنى بفردانية التجربة، وتحليلها بعمق، والسمو بها إلى المستوى الفني والجمالي المرغوب.

والجدير بالذكر أن جدلية (الذاكرة والرواية) لا تشذ عن السياق العام للنظرية النقدية للإبداع، التي ترى أن الكتابة الإبداعية هي بشكل جوهري نوع من (الاستعادة) أو (التذكر) لحدث أو تجربة ما، يتحول بفعل قوة المخيال وتوظيف الأساليب الفنية إلى حقيقة فنية، قد تكون أكثر تأثيراً وعمقاً في نفس القارئ أو المتلقي. فمفهوم (المحاكاة)، على سبيل المثال، لدى أرسطو في مقولته المشهورة بأن «الشعر يقلد (يحاكي) الطبيعة-

الواقع»، (ويقصد بالشعر أنواع التعبير الأدبي السائدة آنذاك، مثل: المسرحية والملحمة، وهي نوع من الشعر الروائي، التي يعتبرها كثير من النقاد ودارسي تاريخ الأدب الإرهاصات الأولى للرواية كما نعرفها اليوم)، لا يختلف عن عملية الاستعادة أو استحضار الذاكرة للطبيعة «عندما يستريح الذهن ويتأمل في ثبات الحقيقة.» والنظرية الرومانسية في الكتابة الإبداعية، التي مهدت الطريق للحداثة، ترى أن جوهر عملية الإبداع، كما يقول شاعر ومنظّر الرومانسية الشهير (وليم ووردسورث) هو «استحضار اللحظة الانفعالية للتجربة في هدوء تأملي لدرجة التماهي بقوة الخيال مع سؤال الكتابة».

وفي التطبيق العملي فقد استفادت الرواية الحديثة من اكتشافات علم النفس لـ(فرويد) و(يونج) و(بيرجسون) في مجالات المعرفة ودور اللاوعي والذاكرة الجمعية اللاشعورية والزمن السيكولوجي وما إلى ذلك من تقنيات التعبير عن عمل الذاكرة وتداعياتها في السرد الروائي. فما يعرف اليوم بـ(تيار اللاوعي) أو (الذاكرة اللاإرادية)، والكشف الإلهامي المفاجئ واستخدام الموتيفات، يمكن النظر إليها كأساليب للتعامل مع سيل (الزمن المنصهر)، بحسب تعبير (برجسون) للذاكرة في البناء الروائي. المثال الأوضح في هذا المجال هو رواية الكاتب الفرنسي (مارسيل بروست) المعنونة بـ(البحث عن الزمن الضائع)،حيث يستعيد (بروست) خبرة حياته كلها في اللحظة التي يقضيها في حجرة انتظار (الدوقية فيرومانتي)، تطبيقاً لافتراض (بيرجسون) بأن الزمن كما تستحضره الذاكرة غير مجزأ، أي: أن الماضي والحاضر والمستقبل -كما يقول- هو «لحظة الحاضر المكثفة»، وهي اللحظة الخالدة للتجربة الانفعالية.

لقد كتبت روايتي (الجانب الآخر لأرض المعاد)، ١٩٩٠م تحت تأثير مقولات (بيرجسون) في الزمن السيكولوجي والتداعي الحر للذاكرة وتأثير رواد الرواية الحديثة أمثال (جيمس جويس) و(فرجينيا وولف) و(جوزيف كونراد) الذين وظفوا بأشكال وأساليب مختلفة التقنيات المستمدة من علم النفس، تماشياً مع اهتماماتهم ورؤيتهم للحياة

والمجتمع والشخصية الإنسانية. وفي تقديري أن رواية (الجانب الآخر..) رواية تجريبية من منظور كيف تأخذنا الذاكرة إلى عمق الزمن والتاريخ من لحظة حاضر الحدث. والحدث في الرواية يعود إلى بداية الانتفاضة الفلسطينية الأولى ضد الاحتلال الاسرائيلي. كنت في طريقي من رام الله إلى الخليل لزيارة والدتي حين استوقفني المشهد المرعب على مدخل الخليل: جنود إسرائيليون يعذبون صبيًّا بالضرب بالأيدي والأرجل وأعقاب البنادق ويجرونه أرضاً على بطنه نحو سيارة عسكرية. جمعت شجاعتي وترجلت من السيارة وخاطبت الجنود راجياً إياهم باسم الإنسانية أن يفرجوا عن الصبي. لم يستمعوا لرجائي وهددوا بضربي واعتقالي إذا لم أغادر المكان. استغل الصبي حديثهم معي وهرب نحوي وطوقني بذراعيه مستنجداً بي لإنقاذه من الجنود. سحبوه من رجليه وذراعاه تطوقاني، وسحبوني معه حتى تعبت يداه من الشد والضرب وجروه على بطنه وحملوه في سيارتهم العسكرية واختفوا ولم يعرف حتى الآن ماذا حل بذلك الصبي. وكان ذلك الحادث هو (الحاضر المكثف) لما حصل لفلسطين على مر الزمن، حيث يعبر الراوي عن هذه الحالة

في أكثر من موقع في الرواية: «مضى زمن طويل على تلك الأيام، وهي الآن تعيش في ذاكرتي كاليوم والأمس. الزمن يا صاحبي كالكرة، أينما تضع إصبعك تكون نقطة الارتكاز».

ولدتُ في العام ١٩٥١م في قرية الظاهرية (نسبة إلى السلطان المملوكي الظاهر بيبرس) جنوب مدينة الخليل، وكانت قبل عام ١٩٦٧م تقع على خط الهدنة الأمامي بين اسرائيل والأردن؛ ما جعلها عرضة لاعتداءات إسرائيلية متكررة، حيث كان (اليهود) يعتدون بشكل شبه يومي على حقول القمح والمواشي التابعة للقرية بحجة قربها (للمنطقة الحرام)، المنطقة العازلة بعرض حوالي نصف كيلومتر بين حدود القرية وخط الهدنة، وسكَنَت هذه المنطقة وما ارتبط بها من مخاوف وغموض ومخاطر وإذلال وابتزاز الوعي الجمعي للسكان ووعيي الشخصي في طفولتي المبكرة.

في مرحلة الكتابة الروائية، فقد شكلت ذاكرتي الطفولية للمكان مسقط رأسي جماليات المكان في رواياتي من روايتي الأولى (حكاية عائد)، ١٩٨٢م إلى روايتي

الأخيرة (الصعود إلى المئذنة)، ٢٠٠٨م، حيث تتحول (العين)، الاسم الروائي لقريتي، إلى خارطة للروح والجسد، وموطن للذاكرة الشخصية منها والجمعية. فالاسم الروائي للمكان، يحمل أكثر من دلالة، تشير كلها إلى سمو المكان (فلسطين) ورفعة موقعه في النفس كمصدر للحياة والاستمرار وانبعاث الأمل.

ومن أهم الأحداث التي التصقت بالذاكرة في تلك الفترة وتأبى النسيان هو الهجوم الإسرائيلي على مخفر (الرهوة)، نقطة أمن للحرس الأردني بالقرب من خط الهدنة، وقتْل كل من فيه بصورة بشعة، والتمثيل بجثثهم قبل تفجير الموقع وتناثُر حجارته وأجزاء الجثث على محيط أكثر من كيلومتر. كنت في السادسة من عمري عندما هرعت مع أهل البلد في صبيحة اليوم التالي إلى موقع الهجوم وشهدتهم يلملمون ما عثروا عليه من بقايا آدمية ويدفنوها في قبر جماعي ما عدا يد واحدة اعتقد أهلي أنها تعود لابن عمي الذي كان من بين الشهداء، تعرفوا عليها من خاتم الخطوبة، وأقاموا لها جنازة منفردة. وكلما تعود بي الذاكرة إلى ذلك الحادث، أجده في كل مرة أكثر إيلاماً ومأساوية مما شهدته في الواقع. فما لم يعثر عليه الناس ويدفن في التراب عثرت عليه كلاب البدو في المنطقة أو أكلته الديدان تحت الركام التي لم يأبه أحد بنبشها والبحث تحتها إلا بعد أكثر من عشر سنوات، عندما احتلت إسرائيل الضفة الغربية، بعد حرب ١٩٦٧م، وجرفته في إطار إعادة تأهيل طريق الخليل - بئرالسبع. بعد ذلك سرت شائعات بين أهلي وصدّقها كثير من الناس، وتحولت الشائعات إلى ما يشبه الأسطورة بأن (صالح) لا يزال حيًّا، وهو أسير في سجون الاحتلال، وأن اليد التي دفنت منفردة لا تعود إليه، وصار كل من يدخل سجن إسرائيلي من أهل البلد ويخرج يدعي أنه قابله في السجن وتعرف إليه: «رجل كبير في السن، كثُّ اللحية، صامت، لا ينطق إلا بحمد الله وصرخات استغاثة». وبالفعل طلبنا من الصليب الأحمر مراجعة السجون الإسرائيلية وكلفنا محامياً خاصًّا لتولي الأمر والتحقق

من صحة ما يشاع، ولكن ومنذ أكثر من أربعين عاماً من البحث والسؤال، لم نجد أثراً لهويته في السجون الإسرائيلية، ولا إلى ما يشير أنه على قيد الحياة. ورغم ذلك لم تتوقف الشائعات حول مصيره حتى هذه الأيام .

ومن هنا كانت تلك الحادثة التي شهدتُها طفلاً هي البذرة التي زرعت في الذاكرة ونمت في أتلامها وأسست لرواية (بقايا) فنيًّا وموضوعيًّا، ومن بعدها إلى حد كبيرلرواية (الصعود إلى المئذنة). بدأت كتابة (بقايا) بعد التوقيع على اتفاق أوسلو بين منظمة التحرير الفلسطينية وإسرائيل، ومن ثم إنشاء السلطة الوطنية. ولم يكن صعباً عليّ ككاتب أن أجد صلة تفاعلية بين حدث الذاكرة وبين تاريخ الكتابة عنها في زمن أوسلو. فمن لا يعرف أوسلو أقول له إن أوسلو- وأنا أتكلم عن فلسطين الذاكرة والرواية والتاريخ- قد قطع الذاكرة والرواية والتاريخ وقطع الإنسان والأرض والجغرافيا، وترك لنا بقايا محطمة من كل شيء، نحاول إعادة لملمتها بعد فقدان الروح كما لملمنا بقايا شهدائنا في مخفر الرهوة. وفي هذا السياق، لم يكن (الكنف) الذي ورثه وحيد عن جدته ويحفظ فيه أشياءه وقصاصاته إلا رمزاً للذاكرة ومفاعيلها في البوح الروائي، ومحاولة الجنود في خاتمة الرواية مصادرته هي محاولة لمصادرة (بقايا الذاكرة) كما هو حال مصادرة بقايا الأرض.

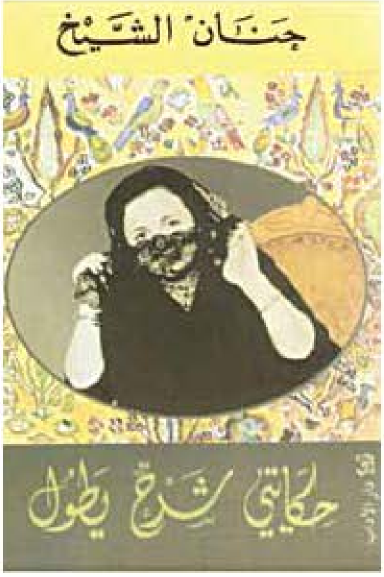
رواية (الصعود إلى المئذنة) هي استعادة للتجربة ذاتها كما تستحضر تفاصيلها ذاكرة طفل أصبح في الخامسة عشرة، ويعيد تشكيلها بوعي جديد في سياق ما اكتنزته ذاكرته من أحداث سياسية واجتماعية وتاريخية في السنوات التي سبقت هزيمة حزيران . وكما نوّهت سابقاً، إن العملية الاسترجاعية للأحداث في السرد الروائي هي عملية انتقائية، خاضعة بالضرورة للتصور المزامن لتاريخ كتابة الرواية. ومن هنا فما تقتنصه ذاكرة يسير (الراوي) هو محاكاة ساخرة لمكونات الخطاب السياسي الرسمي والاجتماعي والثقافي العربي آنذاك، الذي أسس لحالة العجز والعيش تحت وهم القوة والبطولة والانتصار المنجز والذي قاد بالضرورة إلى أم الهزائم عام ١٩٦٧م . يسير الذي حلم بإشباع رغبته الروحية بالصعود إلى المئذنة لتأدية أذان الفجر و حرمته الطائرات الإسرائيلية المغيرة منها، شهد في مفارقة أليمة صعود الجندي الاسرائيلي إلى المئذنة ليعلن بعربية مكسرة هزيمة العرب. يا لهول المفاجأة، وَيَا لخوف وحزن يسير:

«لا زلت خائفاً، هل هو خوف أو مخافة.. لا أدري. هل هو غضب دفين أم نزعة من فقدان اليقين.. لا أدري.. هل أنا حزين.. نظرت حولي أقسم أنني لم أر شيئاً غير الشمس تترجل نحو المغيب. ركضت.. وركضت صوب الشمس، لم ألتفت خلفي.. لم ألتفت إلى يميني ولا إلى يساري، (دغري) صوب الشمس، أقصر الطرق إلى (صنع الجابري)»، مكان مولدي ومنبع حياتي وذاكراتي.

ختاماً، لا بد من التأكيد من خلال تجربتي مع (الرواية والذاكرة) على أن الذاكرة هي الينبوع المتجدد للسرد الروائي مع تجدد الوعي المسيطر زمن الكتابة.

الجغرافيا الروائية والذاكرة
في (حكايتي شرح يطول) لحنان الشيخ

أ.د. صالح الهادي رمضان - تونس



حنان الشيخ روائية لبنانية[1]، يمكن أن نعدّها من الروائيين التجريبيين الذين جاوزوا في أعمالهم بنية الرواية التقليدية التي تحتفل بالحبكة المنطقية هرمية الشكل، والنظرة الخطية في كتابة السرد، فهي ذات تجربة عميقة وطريفة من جهة ترتيب وحدات الخطاب السردي ومن ناحية أساليب بناء الشخصية الإشكالية وصياغة المكان والزمان، ومن جهة التعبير عن دور الذاكرة في بناء الرواية عامة والشخصية الروائية بوجه خاص. وهي كاتبة تختطّ لشخصيتها الروائية منذ عشرين عاماً مسلكاً متميّزاً في كتابة الفضاء الواقعي، كتابة تستند إلى تقنيات التخييل الذاتي وإلى الرؤية الجديدة في كتابة السيرة الذاتية وكتابة الذاكرة[2]. وفي أعمال حنان الشيخ تتخلّى الكاتبة عن النظرة الموضوعية التي كان يخوض فيها المهتمون بقطاع السرد الذاتي وخاصة السيرة الذاتية، والتي كانوا يثيرون من خلالها قضايا تتصل بالنسيان وبصدق الذاكرة وبالمراقبة الذاتية والاجتماعية. فهي تجربة تحتفل أيما احتفال بالذاكرة الفردية المتشظية وبتقنيات التداعي الحرّ، وهي تحتفل بالسيرة الذاتية بصفتها «فعل استذكار أو اعتراف أو استبطان»[3]. وتمثّل رواية حنان الشيخ (حكايتي شرح يطول)، الصادرة عام ٢٠٠٤م مرحلة اكتمال نضج الإحساس بوظيفة الجغرافيا الروائية أو الشعرية عموماً في كتابة التخييل الذاتي. فقارئ هذه الرواية قد يتسرّع ويصنّفها ضمن الاتجاه الواقعي الكلاسيكي في الكتابة الذاتية الذي شقّ طريقه في مجال رواية السيرة الذاتية توفيق الحكيم في (عصفور من الشرق)، فهي تروي تفاصيل حياة شخصية أمّ الكاتبة الواقعية على لسان ساردة، تصرّح

بأنها هي ابنتها، ولكنها تصرّح في أكثر من موضع بالنص بأنّ أمها المسماة كاملة هي البطلة وأنّ الرواية تنتمي إلى جنس من الكتابة مجاور لجنس رواية السيرة الذاتية. وهي تستخدم أماكن واقعية وتشير إلى أحداث سياسية متصلة بنهاية الحكم الملكي في مصر وثورة الضباط الأحرار وحرب بيروت وغير ذلك من الأحداث. ولكن الذي يقارن هذه الرواية بنماذج أخرى قريبة منها من حيث تاريخ الصدور ومن جهة أثر الذاكرة في السرد وتجربة فهم بواطن الذات الفردية والجماعية من خلال لغة السرد، وأذكر من هذه النماذج خاصة رواية (ذات) لصنع الله إبراهيم، و(البئر الأولى) لجبرا إبراهيم جبرا، و(لظى الذاكرة) لمحمود جاسم النجار، و(عائد إلى حيفا) لغسان كنفاني، قلت إنّ من يقارن هذه النصوص بعضها ببعض، يلحظ تشابهاً في الاتجاه وتشاكلاً في الأقطاب الدلالية والرؤية الفنية، وهو ما يتيح للباحث أن يترسّم خصائص جنيسية جامعة بين هذه الآثار، وذلك ما سأحاول الوقوف عنده في هذا البحث الاستشرافي.

لقد استعملت الكاتبة ضمير المتكلم المفرد (أنا)، العائد على كاملة أم الكاتبة، فهي السارد (الورقي)، والبطلة تكتب سيرتها الذاتية في ضرب من ضروب التخييل الذاتي. كان موضوع الذاكرة والتذكر المحور الأسس الذي عليه تدور الرواية كلها، ولكن الساردة أرادت أن تشرك ابنتها - وهي الكاتبة الحقيقية - فتميّزت الكتابة عن السيرة الذاتية التقليدية، وطغت شخصية حنان في خاتمة الحكاية على بقية أبناء كاملة، أي: إخوة حنان؛ لأنها هي التي كتبت فعلاً الرواية: «ها هي حكايتي كتبتها لي ابنتي حنان حتى إذا رويتها لها توقّفت عن لومي نفسي»[٤].

١- العمل الروائي في (حكايتي شرح يطول) والجغرافيا الإنشائية:

يجدر بنا قبل أن نتطرّق إلى تحليل مكوّنات الجغرافيا الروائية في رواية حنان الشيخ - بصفتها علامة على جنس روائي متميّز من سائر قطاع السرد الذاتي - أن نذكّر القارئ بخصائص الذاكرة الإدراكية وحدود العالم الاستعاري للذاكرة بوجه عام. ونلحظ أوّلاً أنّ الذاكرة الفردية والجماعية على السواء، تحتفظ ضمن مكوّناتها الثقافية ومكتسباتها اللغوية بخطاطة كاملة، معقدة، يتقاطع فيها الزمان والمكان، أما الزمان فهو التاريخ بأحداثه البعيدة والقريبة، الخاص الشخصي، والعامّ الموضوعي، وهو الماضي الذي عاشته الشخصية محور السيرة على وجه الخصوص، وأما المكان فهو الجغرافيا وعامة مكوّنات الفضاء، وتضمّ الرواية ثلاثة أنواع متداخلة من الجغرافيا:

أ- الجغرافيا المجالية: هي المجال المكوّن لثقافة البيئة الطبيعية التي ينشأ فيها الفرد وتضمّ المجموعة التي ينتمي إليها ذلك الفرد ويتعلم كلّ من يسكنها معجمَها الواصف لمكوّناتها. وتكوّن هذه البيئة مدينة أو ريفاً عناصر الجغرافيا من ذاكرة المدركات كالألوان والأصوات والروائح، والأنهار والبرك والبحيرات والهضاب وخصائص الجبال وتضاريسها وغطائها النباتي والحقول والمزارع وتحولات المياه، وأنواع الحيوان، والثمار والمسالك

الطبيعية في السهول والغابات. ومن هذه الجغرافيا المجالية، يستمدّ المتكلم بوجه عام والروائي بوجه خاص خصائص كتابة المكان والزمان، وأثرهما في تحديد ملامح الشخصية وعلاقات الشخصيات بعضها ببعض، ويضع للأفعال الحاملة مظاهرها المختلفة[٥]، وفيها تتنزّل النماذج الاستعارية الأصلية التي يتّسع استعمالها في اللغة[٦]. والمجال الذي نسجت فيه خيوط رواية حنان الشيخ (حكايتي شرح يطول) متسع جدًّا، يجمع الريف إلى المدينة، وداخل لبنان إلى بلدان أخرى كالكويت والولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا. فمن الريف تنطلق الرواية أحداثاً وشخصيات ومواقف، وفي بيروت ثمّ في جنوب لبنان وحدود الأراضي المحتلة تتنقّل البطلة، ثم ترحل أخيراً إلى العالم الجديد وتعود من جديد إلى لبنان.

ب- الجغرافيا المعمارية والعمرانية : هي ثقافة المعالم العمرانية التي يعيش فيها الفرد ويتنقل ويصنع من خلالها تجاربه الذاتية والاجتماعية، كالبيوت والمدارس والجسور والمكتبات والفنادق والأبراج والأسواق، والأماكن العتيقة الحاملة لسرود الماضي ورموزه والأماكن الحديثة الحاملة لحكايات الحاضر ورموزه. ويكتسب المرء معرفة أسمائها وخصائصها من خلال حكايات الخطاب التي يمارس بها حياته اليومية. وتنشأ الأحداث والمواقف والذكريات في أمكنة وفضاءات بعينها، فتتحوّل تلك الأمكنة والفضاءات إلى نماذج استعارية مركوزة في لغة الخطاب، كأن يتحول الركن أو الباب أو السقف أو الحديقة الخلفية أو ظلّ الشجرة أو عتبة البيت أو المزرعة -كما في هذه الرواية- إلى فضاء خاص بالذاكرة، ويتحوّل في الخطاب إلى محرّك من محركات الإنشائية عامة والسردية خاصة. والجغرافيا المعمارية هي التي اهتم بجانب منها (قاستون باشلار) في كتابه (شعرية الفضاء)، حيث تناول من زاوية إدراكية أنواعاً من الأمكنة، هي في الحقيقة فضاءات ومجالات حاملة لدلالات فكرية ونفسية واجتماعية متنوعة، كالفضاء المنغلق في الأزقة والفضاء الموارب، وفضاء البين بين، وفضاء الظل أو الغبش/Penombre، أو غيرها.

ج- الجغرافيا الإدراكية : هي جغرافيا فكرية عاطفية في آن، تتقاطع فيها مكوّنات إدراك الجغرافيتين السابقتين، فكلّ مكان أو فضاء له في ذاكرة الإنسان مداخل إدراكية من جهة طيف اللون[٧]، ومن جهة الحجم والعمق والطول والعرض والتضاريس، ومن جهة الإدراك السمعي واللمسي والشمي، ومن جهة الجغرافيا العاطفية ومناطق توزيع العواطف والذكريات بين الشخصيات وطيف العاطفة. والجغرافيا الإدراكية هي التي تشدّ الشخصيات بعضها إلى بعض، وتصلها بأماكن حركتها. وقد رأينا في حكاية الأيام – مثلاً – أنّ الفتى (طه حسين الصغير) يدرك المكان من خلال وصف الرطوبة، ومن خلال لمس الأثاث، وسماع أصوات الحيوان أو خرير مياه النهر أو ضجيج السيارات وغيرها من مظاهر الجغرافيا الإدراكية، ويصف البيئة الأولى وشخصياتها الريفية من خلال إحساسه بالمكان والزمان أو ما يمكن أن نسمّيه بظلّ المكان. إنّ هذه الجغرافيا هي التي تكون ذاكرة الرواية القريبة والبعيدة على السواء، وهي ذاكرة فردية، ذاتية، مقعّرة،

تجريبية، نسبية، مختلفة تمام الاختلاف من حيث أهداف الكتابة عن الذاكرة الأفقية السطحية التي تتميّز بها الرواية التاريخية التقليدية، أو الرواية الواقعية المتأثّرة بالفكر البنيوي التكويني. هي ذاكرة يبنيها الفرد ويستغلّ من خلالها بالسرد أدوات الجغرافيا الإنشائية المجالية والعمرانية التي ذكرنا؛ ليعبر بها عن إدراك الإنسان للطبيعة وللثقافة، للاجتماع، للعالم النفسي، للسياسة، وللاقتصاد، للمعيش اليومي، لتفاصيل الحياة، ولغير ذلك مما لم يكن المثقف الواقعي أو الرومنسي يعتني به إلا لماماً.

٢- العنوان والذاكرة:

العنوان في الفكر الإنشائي الحديث عند (جرار جينيت) وتلاميذه عتبة من عتبات النص عموماً. والنص الروائي - كغيره من أجناس الكتابة- يضع في العنوان ملامح وجهة الكاتب ومذهبه في الإبداع، وربما آراءه في قضايا بعينها، فقد اختار نجيب محفوظ - مثلاً - في مرحلة الواقعية التقليدية أن يكون المكان بطلاً للكتابة الواقعية، ورشّحه عنواناً لأبرز أعماله (القاهرة الجديدة - زقاق المدقّ- بين القصرين- قصر الشوق- السكرية - خان الخليلي). وإذا كان تحليل سيميائية العنوان مكوّناً في مكوّنات تحليل الخطاب، بصفته مبتدأ خبره المتن كلّه، فإنّ رواية (حكايتي شرح يطول) جملة اسمية تامة، مفيدة، أرادت الكاتبة أن تبلغ بها رسالة كاملة، مستغنية ببنيتها ودلالتها عن المتن. ويتضمّن العنوان كلمتين مشتقّتين من فعلي قول[٨]، هما حكى وشرح. ولهذا العنوان عدّة وظائف، أهمها الوظيفة التبريرية، والتبرير من دوافع كتابة السيرة الذاتية - كما يرى المتخصصون في إنشائية هذا الجنس الأدبي- يقول (جورج ماي): «إنّ القصد من كتابة السيرة الذاتية، وقد وسمناه بالتبرير، يمكن أن يعرّف بكونه حاجة المرء إلى الكتابة، ليبرّر على رؤوس الملأ ما كان أتاه من أفعال، أو صدع به من آراء، ويكون شعور المرء بهذه الحاجة أكثر إيلاماً وأشدّ إلحاحاً على وجه الخصوص، إن ذهب في ظنّه أنّ الناس قد افتروا عليه»[٩]. فعبارة (شرح يطول) التي وردت في العنوان، تفسّر هذا المنحى التبريري؛ لأنّ شرح حكاية الحياة لا يعني توضيح ما غمض منها فحسب، بل يعني خاصة توضيح ما قد يلتبس في أذهان الناس ممن لهم صلات بصاحب السيرة حول قضايا أو مواقف أو شبهات بعينها. ومن الوظائف الهامة في هذه السيرة - وهي تبدو في العنوان كذلك- الوظيفة الانعكاسية أو الماورالغوية (الميتالغوية)، فالكاتبة تعلّق على الحكاية وتصفها بالطول، وكأنها تضع القارئ في حال من الإحباط أو التقبّل النسبي؛ لأنها تعبّر عن عجزها عن كتابة حكايتها كاملة بتفاصيلها، لكنها في الحقيقة ليست طويلة من حيث الحجم والكم في الأحداث والوقائع ومظاهر التطور في المغامرة، بل هي طويلة من حيث الدلالات والرموز، وفي الخبر إقرار بعجز الكاتبة عن سرد حكايتها أو الإقناع بوجهتها. ومن العناصر التي يمكن أن تفسّر تعذّر الإتيان على الشرح عنصر الذاكرة: فالقارئ لم يعش مع الكاتبة المجال الجغرافي الروحي والمادي الذي عاشته، ولا يمكن أن يفهم خلفيات الأحداث

ومحرّكاتها وخصائص العلاقات بين الشخصيات وعلاقاتها بالأمكنة وبمعاشها دون أن يشترك معها في الذاكرة الجماعية. والعنوان مستمدّ من أمثال الثقافة الشعبية والذاكرة الجماعية، فهو نصف بيت من مثل شعبي، ذكرته الساردة في آخر فقرة من الفصل الأخير من الرواية: «تخبر حنان أعزّ صديقاتها عن عنوان الكتاب فتستغرب؛ لأنها لم تسألني قط ما معنى هذه الكلمة، فتقصّ صديقتها القصة مبتدئة: (حكايا حكايا شرح يطول ××× لوما جرادة ما عُلّق عصفور).

٣ – الاسم والذاكرة:

إذا كان الاسم[١٠] علامة من أهمّ العلامات التي تسم الذاكرة وتحدّد حركة الدلالة في السرد (المقصود أسماء الأشياء) فإنه- كما قال بعض الفلاسفة- الأثر الباقي في تاريخ الكلمة بعد أن تندثر جميع الأشياء، فهو الذاكرة الحقيقية[١١]. وتنتظم الأسماء وفق سجلات أو ملفّات إدراكية معرفية وخطاطات وبصمات، تخزّن في الذاكرة البعيدة، لتستعملها كلما احتاجت إليها. وهذه الخطاطات والبصمات والملفّات، تندرج تحتها الذكريات المتنوعة اندراجاً إدماجيًّا، أي: أنّ كلّ ذكرى تندرج في ذكرى أكبر منها وتحيل عليها، كاندراج ذكرى موت شقيقة البطلة في ذكرى أكبر وأهم وهي زواجها من زوج شقيقتها بعد موتها[١٢]. ويمكن أن نفسّر مفهوم الاندراج التذكّري كذلك من خلال الأمكنة والأزمنة والأسماء، فحين يسمع أحدهم – على سبيل المثال- كلمة بيروت، مهما يكن سياق الاستعمال، فإنّ الذاكرة بالنسبة إليه – إن كان زار بيروت- تفتح له مجالاً من المدركات أو من الجغرافيا العاطفية كان مخزّناً عن تلك الزيارة وظروفها: أحداثاً وأمكنة وشخصيات ومواقف ومرئيات... وهذه الأسماء التي نتداولها تجعل من الذاكرة مجالاً لتجديد الخلايا اللغوية والملفّات السردية والرصيد الثقافي الذي نتمتّع به. وقد استعملت حنان الشيخ نظام التسمية، وخاصة تسمية الأشخاص وفق رؤية الإنسان العربي للوجود، للمكان، للزمان، للعلاقات الاجتماعية، للأعراف والعادات والتقاليد، وللمواقف والرؤى والمغامرات الخاصة. وأوّل اسم تنطلق منه الساردة لبناء الذاكرة اسم البطلة نفسها، ملتزمة بالترتيب الموضوعاتي للسيرة الذاتية التقليدية وهو البداية بالولادة، لكنها عدلت عن البداية المنطقية الخطية أو الأفقية فجاءت المعلومة في أسلوب ارتداد إلى الوراء أو تذكر، فالأب يفسّر لابنته سبب تسميتها (كاملة)، أي: يرجعها إلى لحظة الولادة، لحظة اكتساب أوّل سمة من السمات الثقافية التي يمنحها المجتمع للإنسان وهو الاسم: «يقول لي أبي في إحدى زياراته لي في بيروت وهو يضع الطربوش على رأسه حتى يبدو أكثر طولاً إذ كان بالغاً في قصره: «سمّيتك كاملة، لأنك خلقت كاملة الملامح والتكوين»[١٣]. فحدث الولادة جاء متأخّراً في الحكاية، متقدّماً في الخطاب. ونلحظ كذلك أنّ التسمية من الناحية الرمزية أوّل معطى ثقافي، يمكن أن يسجّل مكوّناً من مكوّنات الذاكرة. ومن الأسماء التي حرصت الساردة على تفسير تاريخها وربطها بأحداث السيرة الذاتية اسم الابن الأصغر وهو محمد كمال: «أصرّ محمد على تسميته محمد كمال حتى أنادي ابننا محمد ويناديه كمّولة، على رغم انتقاد الأهل والأصحاب وعلى رأسهم

أنا»[١٤]. فالاسم هو الحامل لتاريخ الوشائج العاطفية القوية بين البطلة وزوجها، فهو إذن مكوّن من مكوّنات الذاكرة البعيدة. ولكن الأسماء هي كذلك المدخل الذي اختارته الكاتبة لتبلّغنا إحدى الرسائل المهمة، وهي أنها تنتمي إلى عائلة غير عادية، عائلة متشظية، مشتّتة في المكان: «كنت قد رأيت من قبل شقيقتي وشقيقي في بيتنا في النبطية في فترات متفاوتة، ودمغ الأربعةُ أشكالَهم في مخيّلتي، لا سيما سحنتهم المائلة إل الاسمرار». فتاريخ العائلة في ذاكرة البطلة يحمل جرعة من حرمان الأسرة من الاجتماع (في فترات متفاوتة). ويتجسّد هذا الحرمان المستقرّ في ذاكرة البطلة بقول الكاتبة: «ولا أعرف كيف كوّنت قصتهم مع مرور الأيام وكيف لم أصدق أنّ ما جرى فعلاً قد جرى، إذ لم أتصور أنّ أمي حضنت أحداً قبلي وقبل أخي كامل»[١٥].

٤- المكان والذاكرة:

يمكن أن نصنّف صلة المكان بالذاكرة مستويين: المكان مفتاحاً للذاكرة، وتحته يضع الإنسان قسماً من المعلومات التي يخزّنها في ذاكرته. وبتذكّر ذلك المكان، تتداعى المعلومات التي تتكوّن من موقف أو وحدات سردية أو أقوال ونحوها من أشكال تخزين الذاكرة. والمستوى الثاني هو المكان منشّطاً للذاكرة، مسترجعاً للذاكرة البعيدة خاصة.

- **المكان مفتاحا للذاكرة:**

تضع الساردة الفصل الثاني من الرواية تحت عنوان باب السرّ، وكلمة باب بوجه عام تعبّر عن فكرة المواربة وعن الانفتاح وعن الانتقال من فضاء إلى آخر، وفي هذه الرواية يأخذ الباب أوّلاً دلالة الدخول إلى الحكاية، وقد وضحت الإضافة (السرّ) هذه الدلالة. فالحكاية هي هذا السرّ أو المجال الحميمي الذي عاشته البطلة، والشرح هو خطاب الكشف، كشف هذا السرّ، والفصل الثاني يعد الفصل الخاص بتفسير الاسم هو المدخل إلى فكّ ألغاز هذا السرّ.

والمكان في هذه السيرة الذاتية وفي مختلف فصولها هو الذي ينشّط الذاكرة الاجتماعية وذكريات صلة البطلة بأهلها الأقارب والأباعد، وما كانت تعيشه الأسر من علاقات جيدة أو متوترة[١٦].

- **المكان منشّطاً للذاكرة:**

يمثّل اسم المكان في ذاكرة الشخصية قصة العذاب: «كلما ذكر أحدهم اسم بيروت على مسامع أمي، كان يكفهرّ وجهها وتضع يدها على خدها وتغني بيروت أخذتِ أولادي مني يا بيروت»[١٧].

وقد تحوّل المكان في ذاكرة الكاتبة إلى مجال جغرافي شعري، ففي تدوينها للحرب في بيروت وانعكاسها على أسرتها، تتلبّس الكتابة بالتعبير عن الفاجعة الجماعية، وتُسقط على ذاتها خصائص الذاكرة الجمعية وآلامها، وكأنّ هذه الهجرة القسرية هي التي أذكت في الكاتبة رسم الجغرافيا الشعرية في هذه السيرة، فهي تصف الرحلة عموماً بأنها اضطرار وليست

اختياراً: «لم أترك لبنان نتيجة الخوف، بل لأكون مع أولادي، أغادر البلد وأنا مصعوقة، مملوءة بالغضب؛ لأنّ المسلمين والمسيحيين يتقاتلون، ولأنّ من بين الجثث على الجسر بائعي الصحف من الأطفال الصغار»[١٨]. فصورة هؤلاء الأطفال على الجسر هي الذكرى التي تنشّط ذاكرة الكتابة وتعيد بها ترميم ما حولها من أحداث عاشتها.

٥- نظام الأحداث وبناء الذاكرة التاريخية:

تنتظم الأحداث في الذاكرة وفق مقاطع ووحدات سردية متفاوتة الحجم والمورفولوجيا. ونلحظ أولاً أنّ نظام الأحداث في هذا اللون من السيرة الذاتية معقّد، فسيفسائي التركيب، فهو نظام مستحدث في الكتابة الذاتية يخرق أفق الانتظار، ويكسر جميع الأنساق التي ألفها قارئ السرد الذاتي، وهو يكسر الخط الأفقي الذي تتتابع فيه الأحداث وتتقدم بشكل تصاعدي من بداية الحياة إلى نقطة الكتابة، ويكسر كذلك النظام القائم على توازي الأحداث، وهو نظام نادر في السيرة الذاتية، ويكسر أيضاً تقنية الارتداد إلى الوراء، وهو كذلك يقوم على تقنية نادرة في هذا اللون من السرد[١٩]. وفي هذا السرد تتخذ الساردة من النسيان والتذكر والتذكير تقنية من تقنيات تجميع عناصر الذاكرة وتسريدها أو استرجاع عناصرها السردية: «أنسى ما حدث في تلك الغرفة وأنسى هاتين الكلمتين أنت وكيلي إلى أن ذكّرني بهما الشاب الذي كان يشبه ممثّل السينما والذي التقيت به في بيت فاطمة الخياطة بعد عامين، حين اصطحبني زوج أختي المتوفّاة ذات صباح لأتعلّم هناك التفصيل والخياطة»[٢٠]. ومن الأشكال السردية في هذا التذكّر كذلك قولها: «وعندما يأتيني بالسمك كلّ يوم كبيراً وصغيراً، ملوّناً وفضّيا، أعرف أني فعلاً ترقّيت درجات في المجتمع، إذ كان السمك بالنسبة إلي من أهم المأكولات التي يسيل لها لعابي، كنت في طفولتي أشمّ رائحته من البيوت التي كنت أقف على عتباتها، وكلّي شوق لو أذوقه، فأنا لم أكن قد رأيته من قبل في النبطية»[٢١]. وقد اتخذت الكاتبة من الجغرافيا المجالية مادة لكتابة الذاكرة الحسية، المتصلة بمرحلة الطفولة: «وكم من مرة توقّفت أريد أن أفترش الأرض من شدة تعبي وآلام قدمي، لكنني أمضي لاحقة بأمي وما إن نصل إلى المزرعة حتى تجد أمي لي مكاناً تحت شجرة، تنتقي التراب من الحشرات، ومن كلّ شيء رطب، ثم تفرش لي كيساً من الجنفيص حتى أجلس عليه، وكلما انتهت من قطف الشجرات من حولي، نقلتني إلى مكان جديد، قريب منها»[٢٢]. وهذه المقاطع السردية الصغرى التي تستحضر فيها الساردة حياتها الأولى تطّرد في هذه السيرة الذاتية، وتمنحها واقعية إنسانية حارة. ومن أهم مكوّنات الإنشائية للواقعية التخييلية التحام الحدث التخييلي الأقرب إلى مقتضيات الكتابة ودواعي النسيج الفني المجازي بالحدث التاريخي المشاكل للواقع ذي القيمة المرجعية. وتتفاعل الرواية في هذا المستوى وأدب المذكرات فيحوّل التلفظ بالحدث التاريخي الساردة إلى شاهد من قريب على وقائع تاريخية حقيقية. وتستغلّ الساردة الذاكرة التاريخية المشتركة لبناء حركة الأحداث التي تفسّر مصير العائلة التي تنتمي إليها تلك الكاتبة، وهي شكل من أشكال تدوين صلة الإنسان العربي بمحيطه ووعيه الحاد أحياناً بالتحولات السياسية والاجتماعية والثقافية الكبرى التي أثّرت في العالم في العصر الحديث:

«عاشوا جميعاً في هناء إلى أن اندلعت الحرب العالمية الأولى، فحدثت المجاعة في لبنان بعد أن قطعت الدولة العثمانية المؤن وصادرتها، وغزا الجراد ما تبقّى من الزرع والشجر، وعمّمت تركيا على رجالها وعلى كل رجل يدبّ على إمبراطوريتها الجائعة الالتحاقَ بجيوشها، وبدلاً من أن يلتحق زوج أمي بالجيش، قرّر وأمي الفرار، ذات مساء على بغالهما الثلاثة»[٢٣]. لقد كانت المجاعة التي تلت الحرب العالمية الأولى – فعلاً – جزءاً من الذاكرة العربية الجماعية التي أرّخها كثير من الكتّاب. وتؤرّخ الكتابة لأحداث ثورة لبنان عام ١٩٥٨م، من خلال المحنة التي تعرّضت لها بطلة الرواية، فتقول: «ننتظر في صباح اليوم التالي قدوم السائق بفارغ الصبر، خائفين من أن يدخل علينا أفراد المقاومة الشعبية أو الثوار بين اللحظة والأخرى، ولما لم يأت السائق، أيقنّا أنه متواطئ مع الثوار للقبض على محمد»[٢٤]. فالذاكرة الفردية هي المكوّن الأساس الذي يبني تاريخ الجماعات وتجاربها ومحنها وأحلامها وآمالها. ولتطور أحداث هذه الثورة أثر في حياة الشخصية، أي: كاملة أمّ حنان؛ ذلك أنّ زوجها محمد يحصل على ترقية هامة في جهاز الدولة: «تنتهي ثورة ٥٨ بدخول الأسطول السادس، وبانتخاب قائد الجيش فؤاد شهاب رئيساً للجمهورية، تتعزّز مكانة محمد في عمله، ويعيّن مفوّضاً للأمن العام في البقاع، وتزدهر أوضاعنا وأضع مولوداً ذكراً، هو آخر العنقود»[٢٥]. وفي القسم الأخير من الرواية، تتوقّف الساردة عند حرب بيروت التي اندلعت في أبريل ١٩٧٥م، وهي الحرب التي أثّرت في الذاكرة الفردية والوجدان الجماعي، وإذا بالذاكرة البعيدة تسجّل لنا تفاصيل المعيش اليومي الذي عانى منه اللبنانيون خلال تلك الحرب المدمّرة، وكيف تحوّلت البيوت – ومنها بيت بطلة السيرة – إلى ملاجئ للعائلات: «يزدحم بيتي بالأقارب والمعارف الذين كانت بيوتهم على خطوط التماس في المناطق التجارية، صديقتي م وأولادها الثمانية، أخي كامل وعائلته، ابن شقيقتي ذو الساق الخشبية الذي عاد إلى العائلة، ويتحوّل بيتي إلى نزل، نزل كخان طومين، فنستلقي كلّنا في صالة الجلوس»[٢٦]. إلا أنّ تدوين أحداث هذه الحرب الأهلية من وجهة نظر الكاتبة يحوّل الذاكرة إلى شهادة على تشتّت شعب وتمزّق وشائج عائلة، وهو ما حدا بالكاتبة إلى أن تضع لأحد الفصول عنوان (بنت بطوطة)[٢٧]؛ تعبيراً منها عن التشرّد والضياع وكثرة التنقّل من مكان إلى آخر: «ما إن يتوقّف إطلاق النار لأيام قليلة، وتأخذ الناس في الهرب والسفر، حتى تغادر ابنتي حنان مع طفليها إلى لندن، ثم ابنتي فاطمة وزوجها، ثم تغادر ابنتاي إلى الكويت، وتقيمان عند أختهما الكبرى، فألحق بهما مع ابني الصغير، ثم يسافر ابني البكر إلى أمريكا»[٢٨]. ونرى أخيراً أنّ أحداث السيرة الذاتية قد خضعت لاختيار مبني على تمثيلية الذاكرة، أي: على ما يعلق بذاكرة الفرد من مواقف وأحداث ممثّلة لمراحل حياة الكاتبة أو ما بدا لها أنه فعلاً يمثّل هويتها بصفتها امرأة، وهذه المراحل هي:

• **طلاق الأمّ وإهمال العيال:** يمثّل هذا الحدث في حياة كاملة رجّة نفسية كبرى أو أقسى اختبار عاشته في صغرها: «منذ أن وعيت أراني ألحق بأبي مع أخي كامل، تلحق بنا

دعوات أمي من أجل أن يقتصّ منه الله، فهو تركنا عندما وقع في غرام امرأة أخرى، فطلّق أمي وتزوّج تلك المرأة، رفعت أمي شكواها إلى المحكمة في النبطية؛ ليدفع لها الكلف من غير جدوى»[٢٩].

• **عدم القدرة على الالتحاق بالمدرسة**: لقد كان التعليم موضوعاً أثيراً من موضوعات السيرة الذاتية منذ كتاب (الأيام) لطه حسين، وكان الفشل فيه أو الحرمان منه مكوّناً رئيساً من المكوّنات المؤثّرة في الذاكرة البعيدة، وكذلك كان الأمر في هذه الرواية: «وجدتني أطلب إلى شقيقي عاشق العود أن يتوسّط لي من أجل أن يرسلوني إلى المدرسة، لكنه أدرك استحالة طلبي»[٣٠].

• **ذكرى الزواج الأوّل**: يحتلّ الزواج الأوّل مرتبة متميّزة في ترتيب الأحداث في ذاكرة البطلة، وهو أشدّ الذكريات تعبيراً عن التعاسة في حياتها، فقد تزوّجت زوج شقيقتها بعد أن ماتت أختها وتركت له ثلاثة صبيان، ولم تصرّح الساردة برفض البطلة مبدأ الزواج من الرجل، لكنها حافظت على التسمية (زوج شقيقتي)؛ فدلّ ذلك على رفض الفكرة رفضاً مبدئيًّا، وعلى أنها لا تعدّه أرمل، بل لا تزال تراه زوج أختها، اسمه ينبغي أن يظلّ لصيقاً باسمها. وتصرّ على أن تقرن اسمه باسم أختها، وحرصت على أن تقدّم صورة الرجل السيئة، المثيرة للاشمئزاز؛ كي تجلب تعاطف القارئ، وردّ فعله السيئ إزاءه، وكي تبرّر كذلك سيرتها العدوانية تجاهه. وقد انتقت من ذاكرتها المواقف التي تبرّر كرهها لهذا الزوج واحتقارها له، وأوّل هذه المواقف كان موقفاً ذا قيمة رمزية عالية جداً، إذ تدخّل هذا الزوج في أولى مراحل حياتها وفي أهمّ صلة عاطفية بينها وبين أمها وهي الرضاع، والرضاع يمثّل كما يرى علماء النفس من ناحية التغذية النفسية أعمق المجالات العاطفية تأثيراً في بناء الشخصية وأرقّها حميمية في حياة الإنسان، وأهمّ الحقوق الرئيسة التي ينبغي أن يتمتّع بها الإنسان بصفته حقًّا طبيعيًّا، مهما يكن لونه أو جنسه أو انتماؤه الاجتماعي: «وهكذا تزوّجت زوج شقيقتي الذي انتقد أمي عندما رآها ترضعني حين تخطّيت عامي الأوّل»[٣١]. لقد احتفظت الذاكرة بهذا الموقف؛ لأنه في تصور الكاتبة وفي وعيها الخارجي من المواقف الدالة على قصور النظرة إلى التربية العاطفية في معناها الإنساني العميق، وقد كان هذا الزوج في ذاكرتها عنوان الكبت الاجتماعي والتخويف والقسوة في التربية: «كنت أظن أنّ اسمه (إجا ليك)، إذ كلما ركضت أو قفزت أو ضحكت ضحكة من صميم قلبي، سمعت الكبار يهدّدوني ويحذّروني (إجا ليك)»[٣٢]. إنّ ذكرى الزواج الأوّل قد ارتبطت في ذاكرة البطلة وفي ذاكرة ابنتها أيضاً وفي وجدانها بالمنع والقهر والحرمان من أبسط حقوق الطفل خلال فترة النمو، وهي اللعب والضحك. ثم تنتقي الساردة كذلك مواقف من المعيش اليومي، فترسم بها الصورة البشعة لزوج الأخت، وتقدّم بها على نحو منكسر أو غير مباشر صورة الرجل عند المرأة التي تمثّلها والملامح التي تظلّ عالقة بذاكرتها عنه: «تزوّجت بالذي ينحني على الأرض يمسح بإصبعه البلاط ليتأكد إذا قمنا بكنس البلاط ومسحه... الذي يناديني ليعلّمني كيف أجد البقّ بين طيّات الفراش، يفقسها بإبهاميه، مشيراً إلى أن أفعل مثله، فأعانده وأهرب وأنا أسدّ أنفي»[٣٣]. ونلحظ في هذا السياق أنّ الساردة تختزل الشخصية المرسومة في النعوت

والأفعال التي تريد أن توصلها إلى القارئ، أو توصل من خلالها إلى إدراك القارئ تلك الصورة المقزّزة، فهي الباقية في ذاكرتها أو هي التي انتقتها الذاكرة دون سواها من المواقف والأفعال والأحداث. فالأعمال التي سجّلتها الذاكرة دالة على نظرة المرأة إلى الرجل، أو إلى هذا النوع من الرجال، وعلى احتقارها لهذا اللون من السلوك التافه والمتعلق بالحقير من الأشياء، فضلاً عن خساسة الذوق.

• **تجربة الميلاد:** إنّ الميلاد في ذكريات المرأة مرحلة مهمة، تخصص لها الكاتبة حيّزاً من السرد، يتناسب ومنزلتها من ذاكرتها: «تأخذني ابنة شقيقتي إلى المستشفى عندما تداهمني آلام المخاض»[٣٤].

• **المفارقات في الأحداث:** المفارقة في الكتابة السردية بنية من الأبنية المهمة في تنظيم الأحداث والمواقف في الذاكرة، وهي من التقنيات التي استعملها عامة كتّاب الرواية التجريبية، وقد استعملتها حنان الشيخ في روايتها بكثرة؛ لتبرّر بها رسوخ الأحداث والمواقف في الذاكرة: «لكنّ أولاد أمي الأربعة لم يميلوا إلى زوج أمهم، بل لم يصدقوا أنّ أمهم قد تزوّجت، فكيف يكون الأمل وقد تزوّجت رجلاً، يكاد يكون مهرّجاً، وهم الذين يتحلّون بالجدية والرصانة، ويعانون وطأة فقدانهم لأبيهم وحرمانهم من المدرسة؟»[٣٥].

وتتشكّل المفارقة كذلك في تجربة المرأة إزاء ازدواج المسؤولية، أي: بين واجبات الزوجة وواجبات الأم: «تأتي ابنتي الصغيرة في فرصة الظهر وأنا أدقّ اللحمة على البلاطة عند المصطبة قرب الحديقة، أعدّ طعام الغداء لمحمد، تأتي ابنتي معها قماش لأخيط بنطلوناً قصيراً للرياضة... ألتفت حولي وأنا في حيرة من أمري: هل أترك اللحمة وأهرع إلى غرفتي حيث مكنة الخياطة، وأخيط لها، ثم أشرح لمحمد ما حصل مع أنه قد يكون في أشدّ حالات الجوع؟»[٣٦]. فهذه المواقف التي دوّنتها ذاكرة البطلة، هي التي تكشف عن رغبتها في ألا تكون كتابة السيرة مجرد قصة حياة، بل أن تعكس إحساس المرأة بمنزلتها الإنسانية في حياتها الأسرية، وأن تعبّر القصة عن وضع المرأة عموماً، وعن تمزّقها بين واجبات مختلفة.

وبعدُ، يقول الدكتور نبيه القاسم: «قد اختارت حنان الشيخ أن تروي قصة والدتها بضمير المتكلم؛ لأنّ الوالدة هي التي روت قصتها، وحنان أعادت صياغتها وتحدّثت باسمها ونجحت في أن تكتب سيرة ذاتية، يتوفّر فيها الشرط الذي حدّده (فيليب لوجون)، وهو تطابق المؤلف والسارد والشخصية»[٣٧]. ونلحظ أوّلاً أنّ هذه الرواية لا تتوفر فيها الشروط التي حددها (فليب لوجون)، كما يزعم نبيه القاسم؛ لأنّ الكاتب ليس السارد نفسه. والواقع أنّ كتابة هذه السيرة الذاتية أشدّ تعقيداً مما ذكر هذا الباحث، وإن كان قوله مصيباً في جانب منه على الأقلّ. فالطرافة في خطاب هذه الكتابة أنّ الساردة تتماهى في شخصيتين، تتبنّيان القيم نفسها، والرؤى عينها. والسبب الفكري الرئيس لهذا الاختيار ليس فقط وصية الأم، وإنما هو الرغبة الجامحة التي كانت تحدو الكاتبة في أن تدّون ما كان عالقاً بالذاكرة البعيدة من

تفاصيل حياة امرأة في العصر الحديث، ومظاهر الإكراه الاجتماعي التي عاشتها، والرغبة في أن يكون التلفّظ بضمير المتكلم المفرد تعبيراً عن موقفها هي أيضاً من الحياة؛ لأنّ هذا الفعل يتنزّل في السرد الذاتي أو في التخييل الذاتي، بصفته فعلاً دالًّا على مسؤولية الكتابة، ففي(أنا) الكاتبة تماهٍ بين الأم وابنتها على عدّة أصعدة، وكثيراً ما تمّ هذا التماهي في وصف الساردة للعلاقة بين الشخصيتين: «كلما تكلّمت حنان، كشفت لي عن نفسي، وعرفت أنّ الحاضر هو الماضي من غير أن أدري ،كأني أتلبّس شخصيتها وأصبح هي»[٣٨].

ولئن كانت حنان هي التي كتبت الرواية، فإنّ الفصل الأخير منها، يظلّ خارج سلطة الساردة البنت؛ لأنّ الأم خرقت العقد القرائي، وافتكت قليلاً وضع الساردة، وتكلّمت خارج الحكاية بقولها - وهي تخبر عن ظروف تدوين الكاتبة للحكاية-: «كنّا نجلس من غير آلة تسجيل، تخطّ في دفاترها الصغيرة التي تشبه المفكرات التي ألصقت عليها صورتي وأنا أتسلّم كأساً فضية، عندما توّجت إحدى بناتي ملكة الرقص»[٣٩]. لقد غيّر هذا اللون من كتابة السيرة الذاتية المجرى التقليدي لهذا الجنس الأدبي، وخفّف من صبغته النرجسية ومن الأنانية التي نجدها عادة عند الجيل الأوّل من كتاب السيرة الذاتية العربية، مثل (الأيام) لطه حسين و(أنا) للعقاد و(حياتي) لأحمد أمين، و(سبعون) لميخائيل نعيمة. بل قد حافظت الساردة على دور البطولة في القصة، ولكنها أشركت بشكل فعّال سائر الأشخاص الذين كانوا يحيطون بها في مختلف أطوار حياتها الخاصة والعامة وبأسلوب فيه أريحية كبيرة، ولم تظهر البطلة في ذلك الشكل المثالي الذي نجده عند أبطال السيرة الذاتية الروّاد، بل كان للذاكرة المترددة دور في تعميق واقعية الحدث السير ذاتي. وقد اهتمت بالتفاصيل التي تمنح الحياة نكهة خاصة، مرتبطة بالمعيش اليومي الذي يكتسح اليوم شيئاً فشيئاً شعرية الكتابة الروائية خاصة والأدبية عامة.

الحواشي:

(١) ولدت عام ١٩٤٣م بجنوب لبنان، وأتمت دراستها العليا بالقاهرة، عملت صحفية بجريدة النهار اللبنانية، من أهم أعمالها الروائية: مسك الغزال، بريد بيروت، حكاية زهرة.

(٢) الاهتمام بعلاقة الرواية بالذاكرة محدود في الدراسات العربية المعاصرة، ويمكن أن نعود في هذا الموضوع إلى أعمال من قبيل (الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة، لجمال شحيد، بيروت: منشورات المؤسسة العربية للدراسات، ٢٠١١م)، وقد اهتمّ في قسمها النظري بأنواع الذاكرة ومراكزها في الدماغ، وفي القسم التطبيقي تناول الذاكرة في نصوص روائية من قبيل (موسم الهجرة إلى الشمال، للطيب صالح)، و(ذكريات ابن فطومة، لنجيب محفوظ)، و(سيرة مدينة، لعبد الرحمن منيف).

(٣) بسمة عروس: الذات الأنثوية وتشكلاتها في نصوص من السرد النسائي السعودي، ضمن ملتقى المرأة والنص (الرياض: منشورات النادي الأدبي بالرياض وجامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن، ١٤٣٤هـ-٢٠١٣م)، ص١٩٨.

(٤) حنان الشيخ: حكايتي شرح يطول (رواية)، ط٥ (بيروت: دار الآداب، ٢٠١٦م)، ص٣٧٩.

(٥) مظهر الفعل أو اتجاهه هو دلالة الحركة التي تصاحب النواة الأصلية للحدث أو العمل أو الفعل، ففعل سقط يحمل زيادة على الحركة دلالة الاتجاه إلى الأسفل وتقابلها دلالة مظهر فعل طار وهو الحركة إلى الأعلى، ويحمل فعل انحنى مظهر الحركة إلى الأمام أو إلى الجانب.

(٦) عبارة سَهْلٌ في العربية هي في الأصل مجال جغرافي طبيعي دال على يسر الحركة في المكان، واتسع استعمالها فصارت نعتاً عاماً في جميع مجالات الكلام.

(٧) إذا اختار المتكلم أن يصف بيتاً أو فضاءً معمارياً عموماً بأنّ لونه أبيض، أو في لون قريب منه في طيف الألوان؛ فذلك يعني من الناحية السيميائية رغبته في أن يسم ذلك الفضاء بالاتساع والانفتاح والانشراح والتفاعل الإيجابي مع الذات الكاتبة.

(٨) فعل القول هو الفعل الدال على عمل قولي خالص، مثل: قال، وأخبر، وذكر، واستفهم، وأنكر، ومدح، وذمّ، أو فعل قولي هجين يدلّ على الكلام وعلى الفعل في آن مثل: ضرب (ضرب مثلاً، وضرب السكة)، أو شرح (شرح لحماً، وشرح كلاماً).

(٩) جورج ماي: السيرة الذاتية، تعريب محمد القاضي وعبد الله صولة (تونس: منشورات بيت الحكمة، ١٩٩٢م)، ص٤٨.

(١٠) بطبيعة الحال لا نعني بالاسم المقولة النحوية التي تقابل الفعل، بل نعني التسمية التي تطلق على الموجودات الحيّة وغير الحيّة.

(١١) ينظر: أمبيرتو إيكو، في اسم الوردة، نقله عن الإيطالية أحمد الصمعي، ط١ (طرابلس: دار أويا للنشر والتوزيع، ١٩٩٤م)، ص٨.

(١٢) حكايتي شرح يطول (رواية)، ص٤٧.

(١٣) السابق، ص٥.

(١٤) نفسه، ص٢٦٩.

(١٥) نفسه، ص٢٤.

(١٦) ينظر مثلاً في صفحة ٩٣.

(١٧) حكايتي شرح يطول (رواية)، ص٢٣.

(١٨) السابق، ص٣٣٧.

(١٩) الارتداد إلى الوراء المعروف بالومضة الورائية أو (Flash back): تقنية من التقنيات التي يكثر استخدامها في تيار الوعي الذاتي. ينظر: محمد القاضي وآخرون، في معجم السرديات، ط١ (بيروت: منشورات الرابطة الدولية للناشرين المستقلّين، ٢٠١٠م)، ص١٧، و٤٧٩.

(٢٠) حكايتي شرح يطول (رواية)، ص٥٤.

(٢١) السابق، ص٢٥١-٢٥٢.

(٢٢) نفسه، ص١٩.

(٢٣) نفسه، ص٢٤.

(٢٤) نفسه، ص٢٦٦.

(٢٥) نفسه، ص٢٦٩.

(٢٦) نفسه، ص٣٣٤.

(٢٧) نفسه، الفصل في صفحة ٣٣٧.

(٢٨) نفسه، ص٣٣٥.

(٢٩) نفسه، ص٨.

(٣٠) نفسه، ص٣٦.

(٣١) نفسه، ص٨٧.

(٣٢) نفسه، الصفحة نفسها.

(٣٣) نفسه، ص٨٧.

(٣٤) نفسه، ص١٥٧.

(٣٥) نفسه، ص٢٧.

(٣٦) نفسه، ص٢٤٥.

(٣٧) مقال بعنوان: حنان الشيخ تروي لنا قصة أمها في حكايتي شرح يطول، موقع الدكتور نبيه القاسم على الشبكة العنكبوتية.

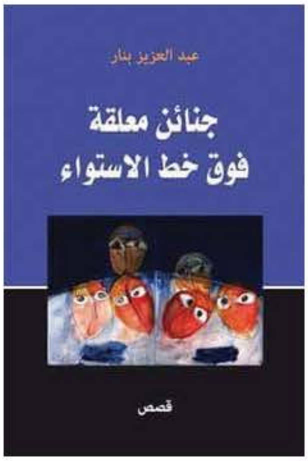
(٣٨) حكايتي شرح يطول (رواية)، ص٣٥٤.

(٣٩) السابق، ص٣٧٩.

الذاكرة : من الواقع إلى الخيال

قراءة في مجموعة (جنائن معلقة فوق خط الاستواء) للقاص المغربي عبد العزيز بنار

عزيز العرباوي - المغرب



يعرض عبد العزيز بنار في مجموعته القصصية (جنائن معلقة فوق خط الاستواء) الشخصيات في حياتها العادية والطبيعية. فالحوادث معقولة وممكنة الحصول وطبيعية، فهي تصدر عن أشخاص عاديين يمكن لنا مقابلتهم في الحياة كل يوم، كما يمكن لنا جميعًا أن نعايشهم في مرحلة من مراحل حياتنا منذ الطفولة إلى الكهولة، وخاصة الوالدين، والجد، والجدة، والجيران القدامى... قبل أن نغادر إلى مكان آخر أو يغادرون همُّ الحياة نهائيًا، إن القاص في قصص مجموعته يسرد بطريقة بسيطة وعادية تتمُّ من خلالها حوادث الحياة والواقع، وذلك من خلال لغة شعرية جميلة ومفعمة بالمواقف والأحاسيس والمشاعر المرهفة، بعيدة كل البعد عن الحشو والاستطراد والوعظ، مما يجعلها تخرج متماسكة ومحكمة السرد، متينة الحبك إلى حد بعيد.

١- الذاكرة كخزان عظيم للسرد:

لقد نجح القاص إلى حد كبير في تصوير عواطف وأحاسيس شخصياته، وتحديد ملامح كل شخصية على حدة من خلال استحضار كل المواقف والأفكار والأفعال والسلوكات التي تدل عليها؛ لأنه أراد أن يقدم لنا شخصيات حية تعبر عن ذاتها، وتمارس حقها الطبيعي في الحياة بكل تجلياته، ومما يؤكد هذا الرأي هو اعتماده على الذاكرة التي تعتبر الخزان الكبير للسرد والحكي، إنها الوعاء العظيم الذي يمكن لأي سارد/ كاتب أن يغرف منه ما يشاء من الأحداث والوقائع والمواقف والأفكار،

فيمزجها في ذهنه، ويخرجها لنا على شكل نصوص قصصية تبدو أثناء قراءتها مجرد تخييل لا واقعية فيها.

إن عبد العزيز بنار لا يكتب القصة من أجل الترف الفكري أو من أجل تبوؤ مكانة له في عالم الكتابة والكتَّاب، وإنما يكتب القصة؛ لأنه يدرك حقيقة التأثير الذي تتركه في المتلقي، سواء من حيث كثافتها اللغوية، أم من حيث قصرها وتحديدها الموجز والواضح للفكرة المراد إيصالها إليه؛ بل إنها (أي القصة) تساعد القاص كثيرًا في التعبير عن قضايا معينة بأسلوب قوي وواضح، لا يحتاج إلى جهد كبير أو إلى وقت طويل لفهمها وتأويل موضوعاتها.

وهكذا تتكشف لنا القصة مثل ملحمة نثرية وفكرية، تقوم على الأحداث والمواقف والوقائع، وعلى وصفها بأسلوب جميل وبلغة شعرية مقتصدة... وكأن القصة وُضعت لدراسة المجتمع دراسة نقدية تعتمد على الذاكرة السليمة والنقية، حيث القيم والتقاليد الاجتماعية المؤسسة للتواصل والتفاعل والتعاون بين أفراد المجتمع، وحيث القناعة والاحترام والحب والمودة والرحمة والنية الصادقة، إن القاص يسترجع هذه الأشياء كلها في سرده؛ لأنه يشعر بفقدانها في عالم اليوم، ويحس بغيابها التام في العلاقات الاجتماعية اليومية، فها هو يقول في قصة (الجثة والجنائن المعلقة) ما يلي: "شمسٌ معلقة في سماء باردة فسيحة، تملأ عيون الناس وقلوبهم، بعد رحيل كل الأشياء الجميلة التي ألفوها في هذه المدينة التي تحاول أن ترسم مستقبلها، ببضع مرافق وفنادق ومقاهٍ متصالبة على شاطئ تتحرش به كل العيون"[1].

إن استحضار الذاكرة في مجموعة عبد العزيز بنار كان لغاية ما، فهو يدرك قيمة هذا المكون لدى المتلقي المغربي والعربي عامة؛ لأنها منطقة آمنة يلجأ إليها الجميع من أجل الاحتماء من عوادي الزمن، وصعوبة الحياة، وغموض المستقبل، وباستحضاره للذاكرة، فقد برع القاص في المماطلة والتشويق؛ لأنه استطاع أن يمتلك على القارئ المتلقي عقله وقلبه ويستأثر بإعجابه؛ بل تمكن من منع الملل من أن يتسرب إليه أثناء القراءة.

فالذاكرة تشكل في مجملها هوية الفرد الذاتية؛ بل تشكل أيضًا الهوية الجماعية، سواء لجماعة عرقية أم دينية أم لغوية أم اجتماعية. وكثيرًا ما نجد أن هذه الذاكرة قد نكأت جروحًا من الماضي، من هنا ينبغي على المبدع أن يكون حريصًا على التعامل

معها بحساسية مرهفة وبمشاعر سلسة، عندما يريد أن يكتب نصوصه مستمدًا مرجعيتها من هذه الذاكرة.

كثيرون فقدوا ذاكرتهم وتركوها في مكان غير معروف، ولا يستطيعون استرجاعها؛ لأنها ماتت بموت أحاسيسهم ومشاعرهم الإنسانية. وكثيرون يسخرون من ماضيهم الطفولي والشبابي؛ خاصة إذا كان ماضيًا لا يسرهم ولا يمثل لهم سوى مرحلة من عمرهم كانت أقسى عليهم وأمرَّ، وعندما صار لهم جاه وسلطة ومال تنكروا لها... يقول القاص في ذلك أيضًا: «كثيرون لا ذكريات لهم، لا أصدقاء، لا أخبار، لا إخوة، لا شيء... لا شيء، لا مهن يعرفهم الناس بها»[٢]، فالذاكرة تجعل المرء يتذكر طفولته في قريته أو مدينته، في السهول والجبال والوديان، أو في الحارات والشوارع والنوادي والحدائق المزهرة... فالطفولة تلاحق المرء وتبقى معه وتصحبه في كل شيء يقوم به أو يقوله أو يسلكه، إنها مرحلة ذهبية لا يمكن لها أن تفارقه، ومن يستطيع تغييب طفولته فإنه قد خرج من صفة البشرية والآدمية.

يظهر الولع بالذاكرة لدى القاص عبد العزيز بنار في بعض قصص المجموعة من خلال عديد من الإشارات والمواقف، حيث سلاسة الأفكار، وتعدد المواقف، واختلاف المشاعر والأحاسيس التي يظهر أنها نابعة من طفولة مفعمة بالمواقف الجميلة والبريئة والساحرة... فجعل من ذاته موضوعًا للكتابة، يمتزج فيه الواقعي بالتخييلي، والحقيقي المرتبط بالذكريات المخزنة في ذهنه بالمنجز الفكري والثقافي الذي يحمله ويتصف به، والرؤيوي بالمرغوب تحقيقه، باعتباره مثقفًا وكاتبًا يحب لمجتمعه أن يتطور ويتغير نحو الأفضل والأحسن، يقول في قصة (رقصة الحصان الأدهم) ما يلي: «... كانوا رجالاً، تحكي والدته وتتوقف، يشعر آدم أن جيوب ذاكرة والدته تخبئ الكثير من الأسرار والمشاهد. كانوا ينزلون من الجبال ملفعين بشالات شرقية، يصوبون بنادقهم الخشبية اللامعة نحو الغيوم... يطلقون النار... كان المشهد صادمًا موغلاً في الحزن... ‹تمسح الدمع›... كانوا رجالاً... منذ ذلك الفجر لم يعُدْ والدك. غدرت به قصص العالم ومسارح الرومان وأليغورا الجزيرة... غدروا به، عثر على كوفيته خلف التلال... عاد حصانه الأدهم وحيدًا... بكى آدم، بكت والدته»[٣].

إذن، فالذاكرة هي منطلق التعبير عن المشاعر لدى القاص، بل هي منبع الحكي والوصل بين الزمن الحاضر وبين مرحلة عمرية معينة، سواء كان هذا الحكي واقعيًا أم متخيلاً، إن حكاية الوالدة عن سيرة والد آدم تعبر عن مرحلة تاريخية من تاريخ

المغرب والمغاربة ارتبطت بالاستعمار الفرنسي، فالأم في حكايتها أرادت أن ترسم صورة مشرقة وعظيمة لزوجها في ذهن ولدهما آدم، ولعل القاص باستحضاره لهذه الحكاية التي تكاد تنطبق على العديد من المقاومين الأشاوس الذين ساهموا بكل ما يملكون في مقاومة المستعمر وجلائه عن أرضهم، يدرك مدى تأثير مثل هذه الحكايات في المتلقي المغربي على الخصوص، الذي يشعر بالفخر لكونه ينتمي إلى شعب لا يقبل الظلم والاستعمار والذل والإهانة.

إن حضور الذاكرة في قصص المجموعة هو حضور قوي وضروري؛ لأنها تعمل على تقوية الشواهد في المادة القصصية التي يقدمها القاص للمتلقي، فنجدها حاضرة بقوة في أغلب القصص المكونة للمجموعة، سواء من خلال تذكر أحداث منها ترتبط مباشرة بمرحلة معينة من حياته، كالطفولة والشباب، أم من خلال استدعاء بعض الأحداث والوقائع المهمة التي ترتبط مباشرة بموضوعة القصة وموضوعها الخاص، مثل: الرصيف، ألفوها في هذه المدينة، أتذكرين ورعه، يسمون بعض الأشياء بأسمائه في هذه المدينة، تخوم الطفولة، تحكي والدته، ذاكرة الأسلاف، شجرة الكاليبتوس، حكايات كثيرة، مجرد أحداث وقصص وركض خلف ظلال الذاكرة.

وعلى العموم، فإن هذه المجموعة القصصية تحاول أن تطرق موضوعات لها علاقة بمواقف القاص نفسه وبمستوى تفكيره، بالاستعانة بذاكرته المخزنة لمشاعر ومواقف وأحاسيس الطفولة وما بعدها. فالكتابة في هذه المجموعة هي بوح وتعبير عن خلجات وأفكار مرتبطة بالذاكرة، ضمن إطار نقدي وفكري للمجتمع وأفراده وعلاقاته المتشابكة، إن القاص قد التزم بقضايا وموضوعات القصة العربية الحديثة والمعاصرة التي تصب في خانة نقد المجتمع والدعوة إلى التغيير والإصلاح الاجتماعي والاقتصادي، وبالتالي إلى التربية على القيم والوعي بها والتحلي بها.

٢- اللغة ومغامرة الكتابة القصصية:

راهن القاص عبد العزيز بنار على اللغة؛ باعتبارها رسالة تواصلية بينه وبين قارئه، حيث عنايته الكبيرة بلغته، ومحاولته الواضحة في الابتعاد عن المباشرة والتقريرية، فعمل على تكثيفها بأسلوب شعري ملفت، حتى يظن القارئ المتفحص وهو يقرأ قصصه أنه أمام قصائد شعرية تنتمي إلى قصيدة النثر الجديدة، إن لغته القصصية في مجموعة (جنائن معلقة فوق خط الاستواء)، لغة شعرية تتخطى المباشرة والتقريرية، لتدخل غمار اللغة الفنية والغنائية المرتكزة على إيقاع معين.

إن الكتابة القصصية في المجموعة قد اعتمدت على عديد من الوسائل الجديدة من الناحية الشكلية والموضوعية معًا، باعتبارها قد ساهمت في انتهاك المألوف سرديًا نحو عوالم سردية مختلفة، وخطابات قصصية متعددة، وذلك بجرأة كبيرة من المبدع نفسه؛ لأنه يدرك قيمة التجديد الذي يساير متطلبات العصر ومتغيراته على جميع المستويات، ومن هنا نخلص إلى أن القاص في مجموعته هذه قد وضع منطلقه في الكتابة ومرجعه في «الذات الاجتماعية عوضًا عن الذات الفردية الضيقة، أصبح منهلها ومعينها «الآخر» المغلوب على أمره، المهموم المهووس المكتوي بالاغتراب والضياع والضلال، وقد فطنت التجربة الجديدة إلى أن هدف القص ليس هو استنساخ الواقع أو تكرار النماذج، بل هدفه أسمى وأنبل، وهو اكتساح الخطابات الإنسانية وتجاربها العميقة وجعل القصة مميزة في خطابها وشكلها وصياغتها وتيماتها، لتكون حاملة لمنظور مغاير، بما يمكنه أن نجده في بقية الخطابات»[٤].

ومن هنا نخلص إلى القول: إن الكتابة القصصية الجديدة، والقاص المبدع عبد العزيز بنار منها، قد تفهمت التمثلات القرائية والنقدية واللغوية والفنية؛ بل تمكنت من اكتشاف أهمية الفن والإبداع في التوعية والتعليم، فعملت على إبداع نصوص سردية تعتمد لغة مكثفة وجميلة وجذابة، من خلال سبر أسرار اللغة العربية والنهل من رصيدها العظيم، فالقاص بنار لم تفته هذه المسألة وهو يكتب قصص مجموعته؛ حيث اعتمد لغة مكثفة مقتصدة جدًا، من خلال الاعتماد على جمل قصيرة وقوية الدلالة، توصل المعنى منها مباشرة دون البحث عنه فيما يلي من الجمل. ونجد ذلك في عديد من قصص المجموعة، منها: «صمت آدم، حين ابتسمت والدته، وراح يكتب تغير وجه... خرج الحصان الأدهم عند الفجر، ركبه والده، عاد الحصان وحيدًا، كان العالم صادمًا، كانت القصة قد غيرت العادة»[٥]، و«جاك الممدد على ظهر العربة رأى ما لم تره عين غيره، اختلط كل شيء في داخله واستحال حلمًا، رأى أنه يقود عربة تجرها فرس برصاء هزيلة في الأرجاء، من عينه كان شلال الدمع ينزل، من دواخله يصدح صوته الطفولي...»[٦]. و«سربٌ من الطيور تحوم حول جرار أحمر، تبشر بقدوم المطر، تتحلق حول ديدان الأرض غير آبهة بعجلات الجرار الخلفية السميكة، تتقدم نحوها دون خوف، تدهس بعضها، تطمر جثثها تحت الأنقاض... تتطاير نتف الريش وسط الغبار»[٧].

إن لغة السرد في هذه المجموعة، ومن خلال عديد من النماذج التي يمكننا أن

نلاحظها، تستدرج، بطريقة أو بأخرى، المتلقي نحو تعدد التأويل والتفكير في الدلالة الخفية والإيحائية التي يمكن للمتلقي أن يسجلها، فلا يمكن للقاص أن يقصد المعنى الظاهر لما يسرده في قصصه، إنه يهدف إلى توريط المتلقي في البحث عن دلالة أخرى غير ما يتبادر إلى الذهن مباشرة أثناء قراءة النص، فاللغة القصصية حمالة أوجه هنا، والدليل على ذلك هو تلك الإشارات التي يستحضرها القاص في نصوصه، سواء كانت مستمدة من ذاكرته الخاصة، أم من خلال أحداث ووقائع تاريخية ومعاصرة، أم من خلال استدعاء شخصيات تاريخية شهيرة.

إن القبض على اللغة القصصية في المجموعة يتجلى من خلال ربطها بالواقع المحيط بالقاص نفسه، ومن خلال تركيزها على وظيفتها الاجتماعية، وعلى شدة ارتباطها الواضح بقضايا المجتمع المغربي ونقده، وإظهار ما يحمله من مواقف وأحداث، وما تحمله هذه اللغة من وظائف فكرية وثقافية، ولعل تتبع القاص للبادية وما يميزها من أعمال زراعية ومن مواقف إنسانية متنوعة أفضل مثال على ذلك، فاستعراض هذه المواقف من خلال التركيز على موقفه الخاص منها، وقناعته الذاتية تجاهها، واستعانته بثقافته الخاصة، وبجذوره الأولى، وبطفولته الذهبية، يجعل من اللغة القصصية لغة قريبة إلى الناس، بل أقرب إليه هو نفسه، وبالتالي يمكننا أن نستنتج أن هذه اللغة اعتمدت على ثلاثة عناصر تمحورت حولها بعض القصص في المجموعة، إن لم نقل كلها، وهي: «الموقف الشخصي» المتمظهر في التئام الشعور بالنقد والمواجهة، و«الإدانة المباشرة للواقع الاجتماعي والثقافي» المتمظهر في مواجهة بعض الفئات الاجتماعية والثقافية والسياسية، ثم «استخدام اللغة الشعرية محل اللغة القصصية» من خلال تكثيف اللغة الشعرية المرتبطة بالذات على حساب السرد الادئ المرتبط بالواقع وأحداثه.

إن لغة القاص عبد العزيز بنار لا تكتفي بالتعبير والنقد فقط، بل تدخل مغامرة الصراع الفكري والداخلي عنده، حيث الوقوف على واقع اجتماعي يتعرض للضغوط الاجتماعية والثقافية والسياسية، إنها تمثل بالنسبة إليه رؤية اجتماعية تقدمية إيجابية تنهل من القيم الإنسانية السائدة.

٣- من الواقع إلى الخيال:

إن ما يمكننا تسجيله في هذا الأمر، هو مزج الواقع بالخيال في هذه المجموعة القصصية، الأمر الذي دفع بالمتلقي القارئ للانتقال في النص القصصي نفسه،

من مستوى الواقع المرتهن بأحداث مرتبطة بالذاكرة وبالماضي، إلى مستوى الخيال المرتبط بقدرة القاص على إحداث نوع من التفريق بينهما، سواء من خلال جعل الخيال متعاليًا على الواقع، أم متجاوزًا له في أكثر من مستوى.

ولقد استطاع القاص أن ينقل أحداث ومواقف الواقع نقلاً مباشرًا، يصل إلى مستوى التقريرية التي لا تفسد جمالية السرد بقدر ما يمكننا أن ندخلها في عالم الأدب المتخيل، بأساليب فكرية ونقدية ورؤيوية مستفزة على مستوى اللغة برمزيتها وإيحائيتها... وهذا لا يعني في رأينا أن أدبه مجرد استعراض لغوي وشكلي، وإنما هو غاية في تحطيم الحدود الوهمية بين الشكل والمضمون على مستوى السرد، وعلى مستوى اللغة كذلك.

إن نصوص المجموعة تضع القارئ أمام عديد من الصور التي يمكن للذهن تخيلها والعين مشاهدتها، دون أن يكون لحضور الذات الساردة القدر نفسه من الفعل، ويتم هذا الفعل من خلال التأكيد على تفاصيل دقيقة وواضحة حول المواقف والأشياء، دون استحضار مباشر للرؤية التي تحدد معالم هذه المواقف والأشياء، يقول القاص في قصة (الجارة فرجينيا): «على قلبه هو كان ينام طيف يعيش بجواره، خلف الجدار كان صوت فرجينيا يصدح، يخرق جدار غرفته، معلقًا يتابع حركاتها وجسدها المكتنز، يغمره وجه آسر، يحاول الاقتراب منه أكثر... ذهابًا وإيابًا تغزوه نبراتها، يطير قلبه من شدة الفرح، يقفز، قلبه كاد ينفجر، يطير»(٨).

وهكذا، يمكننا القول: إن القاص قد استطاع أن يمزج الواقع بالمتخيل، ويستحضر خياله الواسع المستمد لأفكاره من الذاكرة المتوقدة، لينتج في النهاية نصوصًا قصصية جميلة ومبدعة، يقول الناقد المغربي سعيد سهمي عن ذلك: «هكذا تفنن المبدع عبد العزيز بنار في تصوير واقعه الممكن، ورسم ملامح رؤياه، في صورة مركبة يجتمع فيها الواقعي بالمتخيل، ويلتقي فيها الاجتماعي بالفردي، وعبر أساليب يتعايش فيها الشعري والنثري، ويتجاور فيها الغرائبي والعجائبي، وتمتزج فيها مختلف أساليب وقوالب النصوص القصصية، بلغة تغري بالقراءة والغوص في ثنايا المحكي قراءة وتأويلاً»(٩).

يبني القاص اللحظة السردية مقطعًا مقطعًا، بل جملة جملة، حيث تتجلى في ذلك البناء الأحداث الصغرى التي تتموضع بشكل خطي نسقي، يتوالد بعضها من بعض، فتتصل في النهاية إلى الحدث الأكبر والعام الذي يؤطر النص، هذا البناء

يتمُّ عبر آلية تقنية يهدف من خلالها القاص إلى إنتاجية الحدث المتخيل والمرتبط بالواقع ارتباطًا وثوقيًا وممكنًا، من أجل إثارة اهتمام القارئ، فمن السياق يمكن التعرف على القاص وعلى شخصية فرجينيا، وهما جاران قريبان جدًا يكاد يسمع كل واحد منهما ما يفعله أو يقوله الآخر... إن القاص هنا يستغل الخيال ليجعل المتلقي لا يتمسك بالتفاصيل الدقيقة المؤدية للتيه؛ بل ليعيش معه لحظات السرد المفعمة بالمشاعر والأحاسيس الدفينة في دواخل القاص، التي يمكن للمتلقي نفسه أن يشاركه فيها.

بشيء من الجرأة يصور القاص الواقع ويكشف لقارئه الحقيقة المرتبطة به وبالآخرين، وبباقي الذين يتفاعل معهم شخصيًا، أو من خلال السارد في القصة، إنه يكرس رؤية معينة للعالم وللواقع، وهي رؤية تكشف عن تمكُّن عبد العزيز بنار من أفق الوعي الممكن، والتماهي مع التحولات الاجتماعية والتغيرات الثقافية التي يعرفها مجتمعه. «فالتعبير في القصة يتم في حالة وعي كامل، لا كما يتم في الشعر أحيانًا، تحت تأثير لاشعورية؛ حيث تغمر الوعي وتغرقه لحظات»(١٠). فالقصة عند عبد العزيز بنار تحقق هذا الوعي؛ لأن نصوصه تصف وتقارب الواقع بشكل تخييلي.

الحواشي:

(١) عبد العزيز بنار: جنائن معلقة فوق خط الاستواء (مجموعة قصصية)، ط١ (الرباط: مطبعة الأمنية، ٢٠١٥م)، ص١٥.

(٢) المصدر السابق، ص١٥.

(٣) نفسه، ص٢٤-٢٥.

(٤) محمد برادة: لغة الطفولة والحلم، ط١ (الرباط: الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م)، ص٨. وانظر أيضًا: إبراهيم الحجري، القصة العربية الجديدة - مقاربة تحليلية، ط١ (دمشق: النايا للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١٣م)، ص١٢٤- ١٢٥.

(٥) جنائن معلقة فوق خط الاستواء (مجموعة قصصية)، ص٢٦.

(٦) المصدر السابق، ص٣٦.

(٧) السابق، ص٤٥.

(٨) نفسه، ص٣٨- ٣٩.

(٩) سعيد سهمي: جنائن معلقة فوق خط الاستواء - عندما تخترق القصة القصيرة عالمنا الواسع لتتجاوزه، موقع جريدة بيان اليوم: http://www.bayanealyaoume.press.ma/index.php?option=com_content&view=article&id=٤٦٦١٣.

(١٠) عمرو القاضي، (عن الفاركونيت)، ضمن كتاب جماعي: تلقي القصة القصيرة، وقائع الأيام الثقافية الثانية للقصة القصيرة - مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، ط١ (الدار البيضاء - ابن امسيك: كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠٠٢م)، ص١٦١.

التاريخ والنص السردي العربي

رواية (ملائكة السراب) لموليم العروسي نموذجاً

د. سعيد بوعيطة - المغرب

لا يغيب عن ذهن أحد أن بواكير إنتاج الرواية العربية (بغض النظر عن القيمة الفنية لهذه البدايات)، هي رواية تاريخية، بمعنى أنها تعتمد التاريخ كمادة أساسية لمحتواها، تجعل من الشخصيات البارزة في تاريخنا العربي ومن أحداثه البارزة لبنات مداميكها الأولى، وإن كان محتواها الفني هشاً للغاية في تلك البواكير؛ إذ اعتمدت تلك البداية على أهداف واضحة من تلك الكتابات الروائية، ألا وهي الأهداف التعليمية والإصلاحية. ضمن هذا المنحى، تندرج الأعمال الروائية التاريخية العديدة لجرجي زيدان، الذي سلط الضوء من خلالها على بعض شخصيات التاريخ العربي الهامة. وكما هو الشأن بالنسبة لأعمال سليم البستاني وفرح أنطوان، وكذا أعمال كل من: علي الجارم، في أعماله (شاعر ملك، سيدة القصور، مرح الوليد، هاتف من الأندلس)، وكذا محمد سعيد العريان في أعماله (قطر الندى، بنت قسطنطين)، ومحمد فريد أبو حديد في (ابنة المملوك، المهلهل)، وعلي أحمد باكثير في (سيرة شجاع)، كما برزت مجموعة من الأعمال الأدبية التي ارتبطت بالتراث العربي وأنماطه السردية القديمة كالمقامة، مثل: الساق على الساق - لفارس الشدياق، حديث عيسى بن هشام - للمويلحي. لكن يذهب أغلب الباحثين إلى عدم نضج هذه الأعمال السردية على المستوى الفني؛ فهذه الأعمال، تكاد في مجملها تعتمد على السرد الحدثي اعتمادا كلياً؛ مما يضفي عليها طابع التقريرية، كما لم يساعد السرد في روايات تلك الفترة على إفادة الشخصية الروائية في عمقها،

وفي إنسانيتها، وفي حركتها. فهو بهذا يقدمها تقديماً تقريريًّا، ويصفها وصفاً تقليديًّا عامًّا.

لقد توصل الناقد الدكتور طه وادي من خلال أبحاثه التطبيقية على رواية (هاتف من الأندلس ـ لعلي الجارم)، إلى كون الرواية تعتمد شخصية الشاعر الأندلسي ابن زيدون محوراً لأحداث الرواية. وبهذا فقد عمم مجموعة من الملاحظات على الروايات التاريخية التي عرفتها هذه البدايات، حددها كالتالي:

١ـ كون الروائي اهتم أساساً بالصياغة الإنشائية للجمل، بحيث لا تخلو من السجع والترادف والكناية والاستعارة.

٢ـ قصر حجم هذه الأعمال، أضر بفنية الرواية؛ حيث قلة مساحة السرد، حالت عن تقديم وتحليل وتفسير لكثير من المواقف.

٣. عدم الاتساق على مستوى الزمن السردي.

٤ـ لقد تأثرت الرواية التاريخية في النصف الأول من القرن العشرين بالمذهب الرومانسي الذي يهتم بشخصية البطل، باعتباره حاملاً لقضايا ومواقف الكاتب.

٥ـ جاءت شخصية المرأة في هذه الأعمال، أقرب إلى صورة (ست الحسن والجمال) كما في الحكايات الشعبية. لقد قدمها علي الجارم في صورة تجمع بين عراقة النسب (ابنة الخليفة المستكفي بالله) وجمال الشكل، فظلت أغلب الشخصيات الروائية مسطحة، خاوية، لا عمق فيها.

بعد ذلك، ستنعطف الرواية التاريخية/التعليمية، متأثرة بالرواية الغربية، مستفيدة من أشكالها المتنوعة. ابتدأت بعد ذلك حركة ترجمة عربية للرواية الغربية والاقتباس عنها؛ مما أدى إلى ظهور اتجاه رومانسي في الرواية العربية، كما في أعمال: هيكل، الريحاني، جبران. وقد عملت هذه الأعمال على تجاوز الطابع الكلاسيكي، على الرغم من عدم تشكل سمات بارزة وبناء فني متكامل للرواية في هذه المرحلة، لتصل بعد ذلك إلى مرحلة الرواية المحفوظية (نسبة للروائي نجيب محفوظ)، باعتبارها مرحلة متطورة بالمقارنة مع سابقتها. ومن معطف نجيب محفوظ سيخرج جيل جديد، واكبته حركة نقدية، حاولت الكشف عن الجديد الذي تجلى في أغلبه في حساسيات روائية جديدة، انطلقت من مرحلة الستينات إلى اليوم؛ مما سيجعل الرواية العربية في هذه المرحلة تعرف تحولاً عميقاً في تشكلاتها النصية، بحيث تفاعل أغلب الروائيين بقضايا الأدب والنقد على السواء. وهكذا بدأت -حسب الناقد محمد برادة- تظهر كتابات روائية جديدة، تتميز في مجملها بحساسيات مغايرة للرومانسية والمثالية التي طبعت أعمال الرواد والمؤسسين، واتجهت بسبب تماسها مع

الواقع العربي الخاص نحو نماذج غنية في أشكالها ومضامينها، تتعدى الفرد والطبقة، كما تعمل على تكسير وهم تطابق العالم المشخص والعالم الروائي المشخص.

بين التاريخ والرواية:

أين يبدأ التاريخ في النص الروائي وأين ينتهي؟ هذا السؤال هو أكثر الأسئلة إلحاحًا على عقل قارئ القصة التاريخية، سواء أكانت قصة تاريخية تقليدية أم أكثر ميلاً إلى الحداثة. أبرز ملامح القصة التاريخية التقليدية أنها مخلصة للحدث التاريخي إخلاصاً حكائيًّا، وليس وظيفيًّا، كما هي الحال في قصص جرجي زيدان (١٨٦١-١٩١٤م)، أو قصص محمد فريد أبو حديد (١٨٩٣ – ١٩٦٧م)، الذي جذبته الموضوعات الشخصية من مثل: (زنوبيا، أبي الفوارس عنترة، المهلهل، الملك الضليل امرئ القيس، جحا، سيف بن ذي يزن)، أو عبد الحميد جودة السحار (١٩١٣-١٩٧٤م)، الذي تدارك بعض ما فات زيدان من موضوعات تاريخية، وأولى عناية ملحوظة بالمتن التاريخي.

حدود الروائي والتاريخي في رواية (ملائكة السراب):

تجنح رواية (ملائكة السراب ـ للروائي موليم العروسي)، إلى إنتاج حكاياتها ضمن إطار سردي، يضمن إمكانية التكاثر والتعدد والتشظي الحكائي؛ وبذلك يكون هذا النص السردي قد راهن على استراتيجية سردية مزدوجة، تمتد على مستويين: يستمد المستوى الأول مقوماته (مادته الحكائية) من التاريخ المغربي على امتداد طويل نسبيًّا، أما المستوى الثاني فيراهن على تقنيات سردية حديثة، تعيد بناء هذه المادة التاريخية وفق رؤية سردية حديثة بكل ما تحمله من تقنيات أسلوبية وجمالية. وبين المادة التاريخية -باعتبارها نصًّا غائباً- والتحقق النصي (النص السردي) تنهض رواية (ملائكة السراب) كطرس، يمكن إدراكه كرق ممسوح ثم مكتوب عليه ثانية[1]. وبهذا يكون هذا النص السردي، قد أعلن انحيازه إلى سؤال التاريخ على طول امتداده، باعتبارها أفقاً للحفر والبحث التجريبيين. إن البحث في مرحلة تاريخية بعينها هي ما يشدك إلى هـذا العمل الروائي، لكن ليس ما هو مكتوب في التاريخ الرسمي أو في تاريخ الأمم والدول بالمغرب، بل فيما لم يهتم به المؤرخ، أي: في تلك الهوامش التي لم يفكر فيها، أو تلك الحكايات المدسوسة عند هذا الحكواتي أو ذلك. إن الروائي -هنا- لا يبتغي سرد الوقائع التي مضت، ولا حتى إيجاد إيقاع لها في الحاضر، بقدر ما تكون تلك الوقائع محمولة في لغة تحتجب إشاراتها أكثر مما تظهر. لكن من أي بوابة أو بالأحرى من أي مدخل نلج عالم موليم العروسي السردي، ما دام هذا الاسم موجوداً في الثقافة المغربية المعاصرة كباحث وروائي؟ وكيف نستطيع فتح المغالق الموجودة في صفحات هذه الرواية؟ هل نبدأ من اهتمام

الباحث، أم من عنوان هذه الرواية؟ أم منهما معاً؟ لقد رسخ الروائي موليم العروسي أفقاً لكتاباته منذ بداية الثمانينيات؛ فقد تميز أسلوبه بذلك السهل الممتنع، كما هو شأن دراسته القيمة للنفري واهتمامه بالجسد والطقوس الأخرى. وأصبحت كتاباته عصية، كما نص النفري كذلك. تكمن الخاصية المحورية في رواية (ملائكة السراب) في وضع التقابل بوصلة لسرده الروائي: تقابل السماء (تحليق البودالي والعروسي) بالأرض (أهل مراكش عامة)، اللازمن (الزمن السردي) بالزمن (التاريخي)، العمق والسطح، الحقيقة (الشخصيات)، والقناع (الشخصيات)، الألفة (الأمكنة) والغرابة (الأمكنة)، الشخوص مع بعضها وضد بعضها، التحالف والصراع، الحرب والسلم، الصدق والنفاق، الواقعي والغرائبي...إلخ. سنعمل في هذه القراءة على تناول بعض هذه التقابلات وتجلياتها في الرواية؛ قصد الوقوف على بنياتها ودلالاتها المختلفة.

تستقطب رواية (ملائكة السراب . للروائي موليم العروسي) مرحلة مهمة من التاريخ المغربي (تمتد من القرن ١٧ إلى مشارف القرن العشرين الميلادي)، إنها فترة طويلة نسبياً، تكشف وفق منطق التوازي السردي، عن وقائع وأحداث متشعبة لملوك مغاربة تحت أسماء مغايرة (ملك مراكش أبو القاسم، وابن أخيه عبد الله حاكم بولعوان بمنطقة دكالة، وزعماء قبائل وطوائف دينية وأشراف وأولياء صالحين (أحمد لعروسي ورحال البودالي). الأول من الساقية الحمراء والثاني من قلعة السراغنة (المتاخمة لمراكش)، وجواسيس متربصين من الإسبان والبرتغاليين والفرنسيين والأتراك العثمانيين وغيرهم كثير، كل ذلك مع رصد دقيق ومستمر لصور الهزيمة والسقوط واصطراع الأهواء وفاعلية العجائبي وسلطانه القوي على النفوس والعلاقات الإنسانية بصورها المختلفة. وبين حكاية ملك مراكش (أبو القاسم) وحكاية حاكم بولعوان (عبد الله)، تمتد مجموعة من الحكايات المتعددة والمختلفة إلى حد التناقض. تتحدد على إثرها مجموعة من المسارات الحكائية التي ينبني عليها نص رواية (ملائكة السراب)، المكونة لهذا السرد المركب، بحيث تشكل هذه الحكايات نوعاً من الفسيفساء في الرواية، كما تشكل عناصر بنية الصراع الذي تعرفه بنية السرد الروائي من بداية السرد إلى نهايته[٢].

بنيـــة الصـــراع:

يرتبط هذا التعدد على مستوى الحكايات، بالتعدد الذي تعرفه رواية (ملائكة السراب) على مستوى الشخصيات. هذه الأخيرة تتصادم أحياناً، وتتحالف أحياناً أخرى؛ وذلك تبعا للهدف (المصلحة) التي تسعى إليها كل شخصية من الشخصيات، تتجلى خاصة في امتلاك السلطة (الاستيلاء على عاصمة الحكم مراكش).تعكس هذه الصراعات، ما عرفته هذه المرحلة من تاريخ المغرب. صراع بين أبي القاسم

وعبد الله حول السلطة. يقول السارد: «كان عبد الله الذي عسكر على الضفة الشمالية لوادي تانسيفت، ينتظر رد عمه ليفصل في أمر سير جيشه، أجل ذلك إلى اليوم الموالي، لكن ذلك لم يمنعه من إرسال جواسيسه لاستطلاع الأخبار»[٣]. صراع حول السلطة، تغذيه تحالفات صغرى، تجلت خاصة في زعماء وشيوخ القبائل: شيخ قبائل هنتاتة، شيخ هسكورة، شيوخ القبائل الأمازيغية. وبمعية الجواسيس بمختلف أجناسهم: إسبان، برتغاليون، يهود،... إلخ. يقول السارد: «كان الليل قد أرخى سدوله عندما وصل الجواسيس ومعهم الأعيان الذين اضطروا إلى مغادرة مراكش بعدما تيقنوا أن سلطانهم لم يمت»[٤]، وأيضاً: «في هذا الوقت كانت مجموعة من الجواسيس والأعيان، أو لنقل فرقة عمران، تتنقل بين مهجور إلى آخر ومن مغارة أخرى، كانوا يقضون نهارهم كالخفافيش مختبئين عن النور، وبالليل يخرجون حتى أصبحت عيونهم قادرة على مشاهدة كل شيء في الظلمة كالقطط»[٥]. هذا الصراع المتعدد، الخفي منه والمتجلي، يجعل الفضاء بشقيه الزمني والمكاني فضاءً للعبور وجسراً لتحقيق الهدف (السلطة). إن المكان في هذه الرواية عبور نحو السلطة، كأن امتلاك مكان بعينه هو حيازة سلطة ما. كما القصر في مراكش وجامع الفنا والغار -حيث اختبأ أبو القاسم ومستشاره ابن ساسي- وغير ذلك من الأمكنة الدالة على ذلك. في هذا التداخل العجيب بين المكان والزمن، يدخل العابر والمؤقت والانتظار، باعتبارها بنيات عميقة في هذا النص الروائي[٦]، أو بالأحرى هي البنيات التي تسكن الفراغ الموجود بين المكان والزمان، فنحن لسنا في زمن واحد، كما أن هذه الشخصيات لا تتحرك في مكان معين، بقدر ما يحكمها نوع من التيه للبحث في هذا اللازمن واللامكان (تيه شخصية أبي القاسم ومستشاره، تيه قبائل هنتاتة وزعيمهم، تيه اليهود بجبال الأطلس، تيه سلالة العروسي...إلخ). تجلى هذا في رحلة شخصية عمران (اليهودي) وأعوانه، يقول السارد: «في خضم هذا التلاطم القبلي، كان عمران وحكومته التائهة يستعدون للخروج من ليلهم الطويل، كانت الجماعة وقد أنهكها المشي ذات ليلة وقبل أن تجد ملجأ آمناً، سمعت نباح كلاب... استنتج العارفون بتضاريس المنطقة أن الأمر يتعلق ببلاد الأودية»[٧]؛ مما جعل شخصيات الرواية، تحاول القبض عن زمان ومكان القوة (السلطة)، لكنها غالباً ما تجد نفسها في تيه زمكاني، سواء وهي تعبر من فاس، منطقة أبي الأعوان، شعاب ووديان الأطلس؛ لمحاولة دخول مراكش. أليس في الأمر قلق العبارة، إن لم نقل تلك الإشارات التي يتداخل فيها الشيء ونقيضه؟ ألا يشكل هذا ملح الرواية، وطعمها الاستثنائي؟ فلا نحن في الزمن ولا في المكان. إذن، أين تؤسس الرواية فضاءها؟ هل في الماضي أم في الحاضر؟ هل في مراكش أم سماء مراكش؟ أم في أحوازها أم في الغرب؟ إذا افترضنا ذلك فنحن سنقع لا محالة في شراك النص، بمعنى أن هذه الفرضية هي التي توجه أفق انتظار القارئ، إنها مسألة مسلية، تخرج اللامكان من المكان، واللازمان من الزمن والعكس صحيح ما دامت الرواية تعلن أنها تفجر هذه العلائق الرسمية لمفهوم

الزمن والمكان وتبحث لنفسها على الحدود البعيدة له. لكن ليس الزمن هنا زمناً خطيًّا تراكميًّا، بقدر ما هو زمن متعثر، يتميز بالدائرية؛ ولعل هذا ما يجعل الحديث عن بداية الرواية ونهايتها متعذراً، فقد بدأت الرواية من صفحة (٥)، وإن كانت بدايتها قبل هذه الصفحة بكثير. إن ثنائية البداية والنهاية في بعدها الزمني لا تفيد الميلاد والموت فحسب، ولا حتى من... إلى... بقدر ما أن الرواية في كل صفحاتها تدور هذه الدورة؛ إذ كلما اعتقدنا انتهاءنا من مشهد نط علينا مشهد آخر، بل قد أؤكد أن بين الزمن الماضي والزمن الحاضر مسافات من الأزمنة، إلا أنه في رواية موليم العروسي، ينفلت الحاضر من الماضي مثلما يتحرر الوسط بينهما، ليعلن نوعاً من المؤقت والانتظار، فلا الماضي كان ماضياً ولا الحاضر حاضراً. عمل الروائي العروسي من خلال هذا على رسم قدرنا المغربي الذي تختلط فيه الأزمنة. إن سعي شخصيات الرواية للوصول لهدفها من خلال هذا الصراع، يقودنا للحديث عن خاصية أخرى، تعرفها الرواية، تتجلى في القناع والتنكر من أجل الوصول إلى الهدف[٨].

الحقيقة والقنـــاع:

يعد التّقنّع من بين التيمات الرئيسية التي تزخر بها الرواية؛ ذلك أن السارد يعلق على نفسه في بداية الرواية كما لو كان يريد خداع قارئه. أليس هذا القناع خدعة للرواية؟ ألا تدفعنا هذه الخدعة للبحث عن الحقيقة؟ أليست الحقيقة هي الوجه الآخر للقناع؟ هاهنا ينكشف التضاد، لا ليعلن عن تقابل بين هذا وذاك، بل ليخلطهما، ليقدم شخوص الرواية في عالم سحري، إلا هذا السحري يحتجب في الكتابة وينكشف في العبارة. ولعل من أهم صور هذا القناع في الرواية: صورة أبي القاسم وصاحبه حين هروبهما من القصر بمراكش وتوجههما نحو الجنوب الغربي، وصورة ثانية للملك الملثم الوجه وتحجباته، كأن في الحجاب نجاته، لكن سقوط القناع، يعلن عن الحقيقة والهزيمة في الوقت نفسه، كما تحضر خدعة المشهد السحري، إذ لا أحد يتكلم بصوته، وإنما في كل صوت مسار للحجب والإعلان، كما هو الشأن بالنسبة للنهاية التراجيدية لدار العروسي[٩]، أو كما في واقعة خروج النساء إلى الساحات العامة[١٠]. وهي كلها تشير إلى ربط خروجهن بخلاص الملك. إن إيقاع هذه الثنائية هو الذي يفضح الوجه والقناع معاً، أو هو ذاك الوسط الموجود بينهما. كأن سحرية هذه الرواية تتمثل في هذا الخداع المتستر بين الوجه والقناع، بل وبين تقابلات أخرى قد تكون فيها السلطة هي الناظم الذي ينكشف بينهما، وإلا كيف يكون خروج النساء إلى ساحة جامع الفنا خلاصاً للملك؟ أي: تأمين السلطة بمراكش من انهيارها التام. ليس هو الخوف من غاز سيغرق في الوادي رفقة جنوده (شخصية عبد الله) قبل دخوله العاصمة مراكش، ولا هو خوف الملك وصاحبه من التعرف عليهما، بل إن ثنائية الوجه والقناع، تشي بذلك التجلي والتخفي بتجلياته المختلفة، ولعل هذا ما يمكن أن نسميه البحث عن المعنى في نقيضه، ليس من أجل إعلانه وبيانه، بل للعيش معه لحظة بلحظة في إيقاع ينمحي فيه الأثر ويندثر، كما ينمحي

فيه الوجه تماماً، إنه الكيفية التي تدير بها السلطة/المخزن شؤون الدولة المدينة. القناع إذن حجب للسلطة؛ من أجل تجليها في فضاءات أخرى، كأن انتقال السلطة من القصر إلى الغار، من الحقيقة إلى القناع، من السماء إلى الأرض، من المسجد إلى الساحة العامة، هو ما يفيد تسترها وانكشافها في نفس اللحظة. كل الآثار تصل إلى الوادي ثم تختفي كما يقول السارد: «لما عاد يحيى عند الجماعة، كانت الشمس قد مالت إلى المغيب، لما تيقنوا أنهم في طريق مسدود، كل الآثار تصل إلى الوادي ثم تختفي»[11]، وكذا شأن شخصية عمران اليهودي المقنع بالمسيحية المزيفة والمتمدرس والمتعلم بمدارسها وجامعاتها: «عمران ينحدر من عائلة يهودية معروفة، كانت تقطن مدينة (أسيخا) شمال أشبيلية، ولما جرد القشتاليون يهود ومسلمي هذه المدينة من أموالهم وممتلكاتهم، اضطر وهو شاب إلى الدخول في الدين المسيحي»[12]. إننا هنا أمام محو الأثر كعلامة على محو المعنى؛ مما يحيل هنا إلى كتابة المحو، باعتبارها كتابة تزعج النمط، وتخلخل المؤسسة الأدبية، كما تخلخل كل مركزية للسرد. تكشف ثنائية الحقيقة والقناع عن ثنائية أخرى، تتجلى في الواقعي والغرائبي.

الواقع والغرائبي:

إن رواية (ملائكة السراب) عمل يختلط فيه العجيب والغريب في عجين بلدي أصيل. سنغلق باب العنوان لندخل مع السارد إلى العوالم النصية للرواية، بل سنلج معه العتبات النصية الداخلية. هذا السارد الذي يظهر ويختفي كما شخوص الرواية، حتى وإن ظهر في الصفحات الأخيرة واختفى من جديد، وبين هذا الخفاء والتجلي، نكون قد توقفنا عند أهم البنيات التي تشكل النص في مجمله. فلا غرابة إذن أن يكون الانتظار مقود السارد في دائريته المطوقة بالأسطورة والخرافة. إن كل شيء في الرواية ينبني على الانتظار، انتظار القارئ كي يعلن السارد عن هويته، وانتظار الجموع في الساقية الحمراء كي يخرج العروسي، وانتظار البركة من أبي القاسم وعمران وغيره، وانتظار علية القوم والشعب إطلالة الملك الجديد بمراكش، وانتظار أبي القاسم مكتبته، وانتظار القراء والمتلصصين شخصية الملك الجديد دون لثام، وانتظار الانتظار. هكذا هي الرواية التي تدخلنا في هذا الذي ننتظره من شخوصها. وما لا ننتظره من شخصيتي الطفلة الموشومة ببركة الأولين، وكذلك الشأن بالنسبة لشخصية الطفل علي. لنتأمل الصفحات (٨٧، ١١٣، ١٤٣، ١٨١ ، ١٩٣، ٢٠٥). ولنتوقف عند قوله: «اسمع يا ولدي يا إبراهيم، إن قصتكم أنتم العروسيين أشبه ما تكون بقصتنا نحن، إنكم دخلتم العالم أيتاماً، ويبدو أنكم ستبقون هكذا إذا لم يبعث فيكم أحد في زمان آخر ليدلكم على طريق غير الذي أنتم فيه»[13]. أليس لهذا الانتظار قدريته الدائرية؟ أو ليست هذه القدرية هي التي تكشف عمق هذا النص الروائي، بمعنى أن الزمن المغربي ماضياً وحاضراً، يعيش هذا الانتظار، لا للتوقف عنده، بل لمحوه. إنه المأزق الثاوي خلف هذا المؤقت والعابر. فالأثر ينمحي مثلما تنمحي سلالة العروسي وسلالة رحال البودالي، ربما ليعيشا يتماً مضاعفاً، يتم حامل

لقداسة مضمرة، أو ربما هي القداسة بعينها، بحيث لا يقتصر هذا البعد الغرائبي على الشخصية فقط، بل يمتد إلى مستوى الفضاءات والأمكنة. يظهر ذلك من خلال رسم الكاتب لهذه الأمكنة المتعددة، ليس فقط على المستوى الجغرافي، وإنما ينتقل بنا من مكان إلى آخر، ببوصلة المكتشف/الباحث. تتداخل الأمكنة مثل تداخل الأزمنة تماماً، على الرغم من كون مدينة مراكش هي مركز الحكي، إلا أن هذا الفضاء المراكشي، يتسع لأمكنة أخرى: فاس، والأندلس، والساقية الحمراء، وجنوب الصحراء، والسودان، وبلاد الأمازيغ، وغيرها من الأمكنة الموجودة في النص. هذا دون أن نتحدث عن مكان احتلته شخصيتا رحال البودالي والعروسي في سماء مراكش، لكن بين صخرة العروسي والساقية الحمراء وجامع الفنا، تتناسل القداسة، وتترسخ بعض الأمكنة، انطلاقاً من مرجعها الخرافي والأسطوري والسحري، لكن ليس من أجل خلق خرافة المكان، كما هو شأن الغار الذي احتلته شخصية أبي القاسم، ولا في صخرة العروسي المقدسة، ولا حتى في المعبد اليهودي البعيد من مدينة مراكش. إن هذا الخاصيات البنائية والأسلوبية التي ميزت رواية (ملائكة السراب)، جعلتها تتميز بخاصيات الرواية الحداثية.

إن رواية (ملائكة السراب) عملية حكائية معقدة جدًّا، وفضاء لتفكيك الترميزات الحاضرة والغائبة في أنساق المجتمع المغربي، ولبنة لصياغة تخييل تاريخي، يفكر في المجتمع من خلال تاريخه، وتجاوزه لكثير من مفاهيم الكتابة، وذلك بالخوض في قضايا ملتبسة، تجعل من النص نسيجاً، ومن الواقع مرآة، ومن التاريخ أداة لتأويل وصياغة هوية متعددة لمجتمع لا تزال فيه العلاقات غامضة وملتبسة.

الحواشي:

(١) عبد القادر الشاوي: زمن الأخطاء لمحمد شكري جدلية البناء والهدم (مقال)، مجلة مقدمات (المغربية)، العددان (١٣) و(١٤)، ١٩٩٨م، ص٥١.

(٢) عبدالرحمن منيف: الكاتب والمنفى، ط١ (بيروت: دار الفكر الجديد، ١٩٩٢م)، ص٣٩.

(٣) موليم العروسي: ملائكة السراب (رواية)، ط١ (الدار البيضاء: دار المدارس، ٢٠١٣م)، ص٢٦.

(٤) السابق، ص٤٣.

(٥) نفسه، ص٧٥.

(٦) ماهر جرار: أرض السواد وخضار السرد (مقال)، مجلة الطريق، العدد (٥٩)، بيروت، ٢٠٠٠م، ص١٣٥.

(٧) ملائكة السراب (رواية)، ص٨٧.

(٨) سعيد بوعيطة (كتاب جماعي): أسئلة الرواية المغربية، ط١ (دمشق: دار النايا، ٢٠١٣م)، ص٢٥.

(٩) ملائكة السراب (رواية)، ص١٨٧.

(١٠) السابق، الصفحات: ٧، ١٥، ١٨، ٢٨.

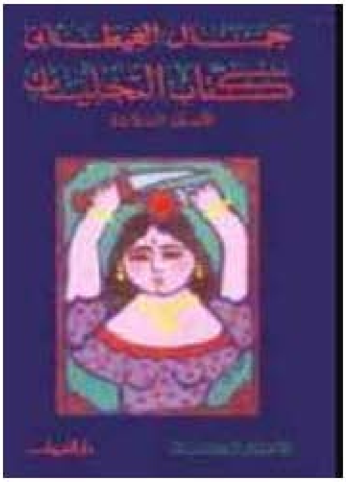
(١١) نفسه، ص٥٢.

(١٢) نفسه، الصفحة نفسها.

(١٣) نفسه، ص٢٠٥.

شعرية الذاكرة في تجليات الغيطاني

أ. د. عبد الرحيم الكردي - مصر



كتاب التجليات :

رواية سيرة ذاتية طويلة تقع في ٨٢٨ [1] صفحة ألفها الروائي المصري جمال الغيطاني [2] في ست سنوات ، (من سنة ١٩٨٠ حتى ١٩٨٦) ورسم فيها صورة لحياته وحياة أسرته منذ أن كان جده الأكبر في قرية جهينة في صعيد مصر ثم هاجر والده أحمد الغيطاني إلى القاهرة وتقلب بين شوارعها ودروبها ، ثم عين هذا الوالد عاملاً في وزارة الزراعة ، ثم تزوج وأنجب الكاتب جمال الغيطاني وإخوته ، ثم توفي الوالد والوالدة ، والمصدر الذي يستقي منه الغيطاني هذه السيرة هو الذاكرة ، ذاكرته هو ، والأداة التي يستخدمها في نبش هذه الذكريات يقتبسه من التراث الصوفي ، وهو المعروف بالتجلي أو الانكشاف .

الذاكرة

الذاكرة مخزن المعلومات والخبرات السابقة ، والتذكر استدعاء ذهني لأطياف هذه الخبرات والمعلومات والوقائع التي حدثت في الزمان الماضي ، أي تصور أشياء مرت وانتهى وقتها ، والأحداث التي تستدعى لا تأتي كما كانت ساعة وقوعها في الماضي ، بل تصبح محكومة بقوانين جديدة ، فهي تخضع لنظام الترميز والتراكم التداعي الحر الذي لا تعتمد على التوالي الزماني للوقائع ، كما هو الشأن في الواقع وفي التاريخ ، ولا تعتمد تذكريات على رابط السببية كما هو الشأن في المنطق ، ولا تأتي كاملة بل قد يصيبها التلف أو الإضافة أو الخلط ، كما أن الأحداث المتذكرة لا تتساوى في درجة تذكرها فمنها الواضح ومنها الخفي ومنها المراوغ ، كما أنها حال عملها لا تظهر فيها الأشياء بحالتها الموضوعية المحايدة ، بل

تكون متلبسة بشتى العواطف والمشاعر والأحاسيس والاتجاهات التي يضفيها عليها قلب الإنسان المتذكر وخياله وثقافته وعقله وبيئته وزمانه وميوله وأهواؤه ، فقد تأتي الذكريات مصحوبة بالتأمل أو ملفوفة بإهاب من الحزن والتشاؤم أو التفاؤل أو الشوق .

لذلك فإن الذاكرة عندما تفيض بمحتوياتها تشكل عالمًا آخر موازيًا للعالم الذي تمتح منه ، عالمًا نفسيًا ، لا تقوم علاقته بالعالم الواقعي على المطابقة الحرفية ؛ لأنه عالم خيالي يشبه عالم الأحلام ، يحدث فيه اختزال للأحداث وتتابعها بطريقة خاصة ، وله مكانه وزمانه الخاص ، والذي يصور بشكل ما هذا العالم الموازي له.

محتويات الذاكرة إذن هي ما يترسب من الوعي الذاتي الخاص بالعالم بعد عبور لحظة الوعي ، وهذه المحتويات بدورها تفيض لتتفاعل مع كل لحظة وعي جديدة ، فيحدث فيها تعديل وتطور مستمر ، وهي دائمًا محملة بالمشاعر ، ولذلك فإنها شعرية بطبعها .

الذاكرة والسرد

من ثم كانت الذاكرة المنجم السحري للسرد منذ نشأته ، لتشابه منطقيهما ،ولأن معظم التراث السردي كان تسجيلًا لفيوضات الذاكرة ، ولأن اللغة المعبرة عن التذكر بطبيعتها لغة سردية ، فالفعل الذي نستخدمه لتسجيل الذكريات يحتوي زمانين ومكانين وفاعلين في وقت واحد ، زمان حدوث الفعل ومكانه وفاعله وزمان القول ومكانه وفاعله ، فإذا قلت مثلًا: « أرسلت رسالة إلى صديقي» فإن الفعل « أرسل» يحتوي زمانين ، زمان إرسال الرسالة في الماضي ، وزمان القول في الوقت الحاضر أو زمان الإخبار بإرسال الرسالة الآن ، ومكان إرسالها في الماضي ومكان الإخبار بإرسالها الآن ، وفاعل أرسالها في الماضي أنا في ذلك الحين ، وفاعل القول أنا أيضًا ولكن الآن ، لذلك فإن كثيرًا من القصص القديمة كانت قائمةً على الذكريات ، وكان هذا الفعل السردي يستخدم بكثافة في الكتابات التاريخية وفي القصص والحكايات التقليدية وفي السير الذاتية والرحلات التي يكتبها أصحابها عن أنفسهم وحياتهم الماضية ، مثل رحلات ابن جبير وابن بطوطة وابن خلدون وغيرهم .

لكن فن الرواية الحديث ابتكر أساليب وتقنيات عديدة للوفاء بمتطلبات هذا الفن الجديد تتجاوز حدود الإخبار المباشر عما ترسب في الذاكرة من الماضي، لأن الأحداث الروائية ذاتها لم تعد مقصورة على استعادة الذكريات أو الأحداث الماضية، بل أصبحت متخيلة معلقة بلا زمن كالأحداث في الصورة الشعرية ، لا تراد لذاتها ، بل لما يتلبس بها من مشاعر وأحاسيس وعواطف ، ولأن الأحداث في السرد الروائي الحديث تروى على أنها تحدث الآن ، أيًا كان زمن وقوعها الحقيقي، ولذلك شاع استخدام الفعل المضارع المفرغ من الزمن في الروايات ، بل فعل الأمر أحيانًا ، ليكونا بديلًا للفعل الماضي الذي كان شائعًا في السرد التقليدي ، وحل الأسلوب المباشر والأسلوب الحر المباشر محل الأسلوب غير المباشر والتقرير السردي في استحضار الأقوال والأفكار ، وبذلك تحول أسلوب الرواية الحديثة من الاهتمام بنقل ما ماكان يدور في الماضي إلى تصوير زاوية الرؤية أو المنظور ، وأصبح موضوع الرواية ليس الأحداث التي نراها من خلال الذاكرة البسيطة ، بل أصبح موضوعها

المخزون النفسي المترسب خلف منطقة الوعي الإنساني ، بعد اكتشاف علم النفس منطقة جديدة خلف الذاكرة ، تسمى منطقة اللاوعي أو اللاشعور، من ثم نشأت تقنيات جديدة مثل تيار الوعي والمنولوج والوصف المنظوري والاسترجاع (الفلاش باك) .

ومع ذلك لم ينته دور الذاكرة في السرد الروائي ،لأن هذه المنطقة التي يكشفها تيار الوعي تعد امتدادًا للذاكرة أو جزءًا منها، وبخاصة في السير الذاتية و روايات السيرة الذاتية ، أو الروايات التي تتخذ شكل السيرة الذاتية ، لأن السيرة الذاتية في حقيقتها مجرد تاريخ حقيقي لصاحب السيرة يرويه صاحب السيرة من الذاكرة، فأحداثها عبارة عن وقائع حقيقية حدثت في الزمان الماضي أو يتخيل أنها حدثت في الزمان الماضي، أو يعبر عما حدث في الزمان الماضي، وصاحب السيرة لا يفعل سوى اجترار هذا التاريخ ، وقد كان مجرد استدعاء هذه الأحداث وقصها في لغة منطوقة أو مكتوبة يجلب المتعة ويبعث الشجن لدى المتلقين البسطاء، لأن الأشياء المتذكرة أجمل وأكثر إثارة من الأحداث نفسها عندما تكون معيشة ، ربما يعود ذلك لسحر الماضي فكل ما هو قديم شائق ، وربما لأن في استعادتها نوعًا من المحاكاة حسب المفهور الأرسطي لفن المحاكاة ، أو حسب مفهوم الجاحظ للحاكية[٣] ، وربما لأن الذكريات تتشكل وتتقولب حسب إيقاع الذاكرة الإنسانية ، وربما لما تحوية الذكريات من مفارقات طريفة ، فهي لا تقدم الأحداث على أنها حدثت في الماضي فقط ، بل من خلال وجودها المتخيل في الحاضر (الماضي في الحاضر) ، و(أنا) الذي فعل الأحداث أو وقعت عليه الأحداث في الماضي ، ليس(أنا) الآن ، بل (هو) ، الآخر (الذات والآخر في وقت واحد) ، هذه الملامح تقرب السيرة الذاتية من الأدب لأنها ملامح شعرية، ويدرك الغيطاني أن الأحداث التي أصبحت ذكريات أكثر إثارة للنفس من الأحداث نفسها عندما نعيشها ، فيقول :« ما يمر بنا يبدو عاديًا في حينه ، لاشيء يلفت النظر إليه ، ولا موجب للتوقف عنده ، حتى إذا ولى وانطوى ونأينا في الطريق وشط بنا السفر يلوح لنا ما كان خفيًا ، وتتضح المعاني المكنونة ، فنقول : ياحسرة على ما فات أو ليتني أدركت ما فقد مني[٤] ثم يقول :« فرب لحظة قد تمر عابرة تكون هي المحرك للشجن الدائم فيما تبقى لكم من عمر ، وربما تكون استعادتها مصحوبة بالحزن الثقيل الذي لا راد له إذا بددنا ما احتوته من فرص[٥] ولعل هذه السمة هي التي أغرت الشعراء العرب في الجاهلية ببكاء الأطلال ، والنواح على فراق الأحبة ، فالطلل في ذاته لا قيمة له ولكن مرور الزمن جعل لكل حجر من أحجاره قيمة عاطفية.

وفي الوقت نفسه ، فإن السيرة الذاتية ليست تاريخًا خالصًا يمكن الاطمئنان له ، لأن الذاكرة لا تستدعي الأشياء والأحداث الماضية بموضوعية وحياد ، بل تقدمها ملونة بلونها ، وممتزجة بعواطفها :حبها أو كرهها ، فهي دون أن يعي صاحبها تحذف وتضيف وتكبر وتصغر ، تجمل أو تفصل ، تزين أو تنفر ، كما أن هناك الذاكرة القوية والذاكرة الخرقاء والذاكرة المريضة ، السيرة الذاتية إذن في منطقة وسطى بين الأدب والتاريخ ، مرة تجذبها عناصر فنية لقلم أديب مثل طه حسين أوجمال الغيطاني أو واسيني الأعرج فتتحول رواية

فنية ، ومرة أخرى تجذبها قدرات سياسي مثل الجبرتي أو عرابي أو سعد زغلول فتتحول تاريخًا خالصًا .

شعرية الذكريات

والذي يجعل السيرة الذاتية رواية فنية هو شحن الذكريات بالطاقة الشعرية ، بعث الروح الجمالية في مكوناتها الذاكرة ، أي جعلها تتوهج وتشع بالعواطف والأحاسيس ، فلا يصبح التذكر مجرد بحث عن حقيقة تاريخية ، بل تصبح الذكريات عناصر في بنية جمالية ، فإذا ما استدعت الذاكرة بيتًا كان الكاتب يعيش فيه في طفولته مثلًا ، فلا يكتفي ببيان مدي قيمته ومقدار مساحته وتميز موقعه الجغرافي ومنفعته المادية، بل يلتقط الكاتب ما يحمله له من المشاعر، والأنس المفقود والشوق للأحبة ومعاني الفقد والفراق والحنين ، وإذا تذكر شجرة جلس يومًا تحت ظلها ، فإنه لا يعنى بحجمها وموقعها وفصيلتها النباتية ، بل يستدعي مع صورتها الشوق للأحبة الذين كان بصحبتهم تحت هذه الشجرة ، والحنين إلى صوت الوداع ، والفقد للمسة الحنان عندما التقت الأيدي مؤذنة بالفراق ، ويشيد الكاتب من هذه المحسوسات المشبعة بالمشاعر بنية جمالية ويستعين على ذلك بالخيال والذوق والتقنيات الفنية وطاقات اللغة الشعرية ، عندئذ تصبح السيرة الذاتية رواية ، وتصبح المشاعر هي الخيوط التي تجمع نثار الذكريات ، وتشع الأشياء بالجمال والإيحاءات في كل اتجاه .

وفي هذه الحالة تصبح الذاكرة نفسها عالمًا روائيًا تخييليًا بديلًا للعالم الحقيقي ، يلجأ إليه الكاتب عندما تضيق عليه سبل الحياة في العالم المعيش ، وتصبح الذاكرة نفسها مكانًا روائيًا شعريًا ، أو متنفسًا يهرب إليه عندما لا يستطيع مواجهة الواقع ، ولذلك نجده في أغلب الأحوال مصحوبًا بالوحدة والمعاناة والآلام والحزن الرومانسي ، ويستعين الكاتب بالتقنيات الروائية الحديثة في تسجيل الذكريات القابعة في هذه المنطقة العميقة وإضاءتها، لكن الغيطاني في هذه السيرة الروائية يحاول اكتشاف منطقة أعمق من منطقة اللاوعي أو اللاشعور ، لأن مأساته أعمق ، هي منطقة العرفان أو الإشراقات ، ويعلل ذلك بأن وطأة العالم الخارجي قد أطبقت عليه من كل جانب، وأنه وصل إلى مرحلة أصبح لا يملك فيها من أمر نفسه إلا الهروب إلى الداخل وداخل الداخل ، أو إلى الماضي وأنه استطاع الوصول إلي ذلك عن طريق التجلي ، واستطاع التعبير عنها بواسطة تقنية استوحوها من التراث العرفاني الصوفي ، والتصوف نفسه هروب إلى الداخل ، يزدهر عندما يتأزم الواقع ، وتغلق أبواب الأمل .

وقد أدت الظروف التي مر بها العالم العربي في العقود التي تلت هزيمة ١٩٦٧ وانهيار الحلم القومي إلى نشأة أشكال جديدة من الرواية تعكس بشكلها وتقنياتها لحظات الانكسار ، فأصبحت بنيتها مفككة ، وشخصياتها مهزومة تستوحي نماذجها وتقنياتها إما من الاتجاهات العدمية والوجودية المحبطة في أوربا ، أو من التجارب الصوفية في التراث، أو من لحظات الهزيمة والظلام والفساد السياسي في العصر المملوكي ، من ثم نشأت

روايات العبث والرواية الوجودية واللارواية ونشأ هذا النوع الذي يمكن تسميته بالرواية العرفانية أو رواية التجلي أو الرواية الإشراقية، وتأتي رواية « التجليات » للروائي المصري جمال الغيطاني في طليعة هذه الروايات فهي رواية تقوم على تقنية التجلي والإشراق في رسم صورة حية وعميقة للسيرة الذاتية للغيطاني نفسه ، يقول الغيطاني عن الظروف التي دفعته إلى كتابة هذه الرواية :» إن ما عشته كان صعبًا ، كما أن عصري كان قفرًا ، تراكم علي وعلى زمني سوء الحظ فخبنا ، وتمكن من ربوع وطني الدنس والانكسار ، فيه بارت بضاعتي ،وكسدت سوقي ، كتمت صراخي ، وتجنبت انتهاكي ، وهدد اللئام عرضي ، دار قومي مع الأخف الأسهل ، ونأوا عن كنف النزاهة ، وظنوا في ابتعادهم عن طوارق الحدثان راحة وأمنًا ، استكانوا إلى موقف الخزي والإذلال ، وقنعوا بالمتيسر من الحال ، وتجاهلوا الحكمة ، ونأى الأنس ، وانتفت المودة ، أما المحاسن فقد فرت ، والفضائل كسيحة ، والآمال عاثرة ، والمستقبل مسدود [٦] وهذا يدل على أن الظروف التاريخية ذات أثر كبير في نشأة أشكال فنية جديدة ، وفي توجه الكتاب إلى استلهام أنواع معينة من التراث دون أخرى ، أو استيراد أشكال معينة من الثقافات الأخرى.

بنية التجلي

هذه الرواية بلا حكاية ، لكنها مجموعة من المشاهد المتناثرة، التي يمكن للقارئ تجميع جزئياتها بنفسه بعد انتهاء قراءته للرواية فيكون منها لوحة، من خلال التقاط نثار هذه الذكريات المضطربة المتداخلة في ذاكرة مشوشة للكاتب، مبثوثة بلا انتظام على صفحات الرواية فهي تشبه بقايا آلاف القصاصات من لوحة فنية ممزقة متناثرة على الأرض، أو تشبه ألأبخرة التي تندفع من فوهة بركان عميق هو الذاكرة ، وكل خيط من البخار ينبئ عن وجود معادن وتشكيلات ومواد عضوية مختلفة الألوان والطعوم ، وكل قصاصة من هذه القصاصات هي عبارة عن لمحة أو لحظة خاطفة من لحظات التجلي في حدث أو شيء حدث في الزمان الماضي واحتوته ذاكرته ، فالعالم الروائي يتحرر من سلطة الحكاية ومن سلطة الحدود الدرامية ، ويصبح محكومًا فقط بحدود الذاكرة ، لأن الذاكرة حينئذ تصبح هي الإطار الذي يحدد تخوم العالم الروائي المتخيل ، هذه الذكريات لا يعرضها الكاتب عن طريق الإخبار أو الوصف أو البوح أو الاستبطان الذاتي أو تيار الوعي أو الحوار الداخلي ولكن بواسطة الانكشاف الروحاني للراوي الذي هو الكاتب نفسه عندما يكشف عنه الحجاب ، أو عندما تحل روحه في الأشياء والأجساد والمعاني، أي بطريقة التجلي في أثناء رحلة إسرائه الروحاني ،فهذا التجلي يصبح عامل تحرر وانطلاق من قيود الواقع ، ولكن داخل الحدود التي ترسمها الذاكرة .

فالكاتب يروي لنا أنه في أثناء وجوده في مدينة فاس لحضور أحد المؤتمرات حدثت له لحظة تجل ،إذ انفصلت روحه عن جسده ، وتخلصت من قيود المادة ، وارتقت إلى السماء على أجنحة قوس قزح بواسطة رفيق يشبه رفيق رحلة الإسراء والمعراج ، ليس هذا الرفيق ملاكًا كما حدث مع النبي صلى الله عليه وسلم ،وإنما هو الإمام الحسين وهنا تتكشف له

الحقائق وتشرق النفس بنور ربها ، وتصبح الذاكرة ذاكرة إشراقية قلبية فتتمكن روح الراوي الكاتب من الرحلة إلى منابع الذكريات في الماضي والحلول فيها ثم إظهارها إلى الضوء ، والرحلة تمتد إلى الماضي البعيد ليشهد الراوي بروحه مقتل الحسين في كربلاء ، وإلى الماضي القريب حيث مقتل جدة أبيه العمياء على يد ظالم آخر في جهينة أشد جهلًا هو عم أبيه، عندئذ لا يكون الماضي هو الذي ينتقل خياليًا إلى عالم الحاضر ، بل ينتقل الراوي إلى الحدث نفسه حال وقوعه ، ويحل في الأشخاص والأشياء ، لأن عالم الأحول الإشراقي يشبه عالم الأحلام ، ليس محكومًا بقوانين الزمان والمكان ولا بقوانين العقل والمنطق ، يقول :» فمنذ رضاء الديوان عني والسماح لي فقد انتفت عني بعض الصفات الجسمية المصاحبة للطبيعة الإنسانية ، ومن ذلك دوام يقظتي ، وانتفاء النوم عني ... فالحواجز كلها مرفوعة أمامي منذ ولوجي الديوان ، فلا زمان ولا مكان ، ولا حاجز حسيًا ولا حاجز شعوريًا ، ولا حاجز أرضيًا ولا فلكيًا ، ومن ذلك انتقالي بيسر مع أنفاسي من حال إلى حال ، ومن زمن إلى زمن ، ومن حيز إلى حيز ، مع تغير أنفاسي ، فمع شهيقي أنتقل إلى عصر قادم ، وعند زفيري أصير إلى زمن مضى ، أو أكون طفلًا ، ثم أصبح شيخًا ، وسبحان من هو كل يوم في شأن » (٧)

والغيطاني لا يستخدم تقنية الحلول هذه في بعث الروح في الأشياء والناس فقط بل يستخدمها في بعث المشاعر المصاحبة لهؤلاء الناس وهذه الأشياء ، لأن الذي يبقى على الحادثة في الذاكرة ليس شكل الحادثة ، بل ما يلتبس بها من حنين أو شوق أو ألم ، يقول :» أبيح لي كل ما يباح للخواطر والمشاعر الإنسانية ، ومن ذلك التساؤل والندم والدهشة والخوف والحزن والحنين والروع والفزع والألم الحسي والمعنوي ، كذا الفضول والضيق والسخط وسائر الأحوال التي تعرفها الطبيعة البشرية» (٨) لأن الأحداث والأشياء عندما تصبح ذكريات فإنها لا تستدعى على الحالة التي كانت عليها ، إنما يتدخل فيها الخيال وتلونها الانفعالات ، كما تمتزج الذكريات بالتأمل ، أي أنها تصبح ذكريات شعرية .

يستخدم الغيطاني هذا التجلي باعتباره تقنية سردية يتمكن بواسطتها من كشف محتويات المنطقة الثالثة من مناطق الذاكرة ، والتي يمكن تسميتها ما بعد الذاكرة ، لأن المنطقة الأولى عبارة عن رصيد أو مخزون من الصور للأشياء والأحداث والناس ، والذي يمكن استرجاعه عن طريق الوصف والحكي ، المنطقة الثانية هي منطقة اللا شعور التي اكتشفها فرويد ، والتي يعبر عنها في الرواية بأسلوب تيار الوعي ، أما هذه المنطقة الثالثة فلا يمكن الوصول إليها إلا عن طريق التجلي والإشراق ، لأنها موطن الفيوضات النورانية للخبرات البشرية ، عندما تتحول التجارب والمعارف إلى معان نفسية مجردة ، في هذه المنطقة الروحانية العميقة تتحقق وحدة الوجود ، كل الأشياء تصبح حية لها مشاعر وأحاسيس ، ويصبح البطل روحانيًا يرى مالا يرى بعيون البشر، ويسمع مالا يتسنى للبشر سماعه ،فهو يسمع الحوائط القديمة تتكلم ، ويشعر بأن الأشجار تحن وتشتاق ، كما أنه يرى الأصوات ، ويسمع الروائح ، ويحس بالمعاني ، ولا يتكلم إلا بالحكمة ، لأن لسانه ليس لسانه بل لسان الحال ، وعينه ليست عينه بل عين الحقيقة ، وهذا ما يمنح الأشياء الجامدة

رومانسية شفافة مغرقة في التفرد والعاطفية والخيال ومن ثم الشاعرية ، يقول :» إنني إذا أخلصت الاستجابة للتجليات رأيت ، وإذا رأيت سمعت ، وإذا سمعت شعرت ، وإذا شعرت استقصيت ، وإذا استقصيت فهمت ، وإذا فهمت أدركت [٩] ، وهذا شبيه بمستويات الوجود عن الغزالي ، فالأشياء عند أبي حامد الغزالي لها ثلاثة مستويات من الوجود : الأول وجودها في الواقع وجود كينونة ، والثاني وجودها في الوعي الإنساني وجود إدراك ، والثالث وجودها في العقل وجود معرفة ، لكن الغيطاني يضيف إليها وجودًا رابعًا هو الوجود الروحاني العرفاني الحدسي ، يقول :» ألبس كل ما أنا مؤهل له ، رداء شوق ، وقميص هوى ، وصدار وجد ، وسترة حنين [١٠] ويقول :«صرت بصرًا كلي كأني الناظر والمنظور إليه ، كأني الرائي والمرئي [١١] » ثم يقول :« إن وجودي الجثماني المختصر في رأسي امتزج بوعيي ، وصار بديلًا عنه أحيانًا ، أي أن وعيي أصبح عوضًا من ذلك إدراكي لحركتي دون قدمين ، وقبضي على المحسوسات دون يدين ، ونظري إلى المرئيات بلا عينين ، وإصغائي دون أذنين» [١٢] .

على أن هذه الرواية رغم توظيفها للتراث الديني الصوفي لا تحمل منظورًا دينيًا، فالكاتب / الراوي يتحدث عن أمور كثيرة لا علاقة لها بالتقوى أو بالتدين، حتى إن استدعاءه للشخصيات الدينية ، كالحسين والسيدة زينب وابن عربي وأحمد البدوي ، يتم من زاوية الموروث الشعبي ، وليس من المنظور الديني ، بل يستخدم هذه التقنية ليتمكن من رسم صورة لحياته الطبيعية البشرية، بكل ما فيها وحولها من تقوى وفجور، أو حسب قوله لتكشف « خبيء طبيعتي» [١٣] ولتجسم رؤيته للحياة بطريقة مبتكرة تتجاوز الطرق التقليدية القائمة على السرد التاريخي الإخباري والتداعي الحر وتيار الوعي والاستطراد ، وسيلة تطلق الراوي من عقاله ، وتمنحه الحرية في كسر حواجز المنطق والزمن والأعراف والعقل ، فتمكنه من أن يوجد في مكانين في وقت واحد ، ويرى مالا يرى بالعين المجردة ، ويسمع ما لم ينطق بعد، ويعلم ما يختلج في الصدور قبل منطقة الوعي ، ويدخل في أرحام النساء وبطون الحوامل ليعرف المصائر، ويسافر إلى الماضي وإلى ما قبل الماضي ، إنها طريقة تعد تطويرًا لأسلوب تيار الوعي ، والراواي فيها أكثر علمًا من الراوي العليم، وفي الوقت نفسه راو مشارك ، فالأحداث عندما تستقر في باطن الخبرة الإنسانية في قاع الذاكرة تتجاوز فكرة الزمن وفكرة المنطق، وتتلبس ببنية القيم في تعاليها على الزمان والمكان، تصبح أفكارًا نفسية ، لكن هذه الأفكار عندما تخرج من صندوق الذاكرة إلى الوجود السردي تتحول صورًا حسية ، يقول :» كل ما سأفكر فيه سأراه ، فلن توجد المرئيات لأراها ، بل ستتجسد لأنني أريد رؤيتها [١٤] معنى ذلك أن هذا العالم المتخيل الموجود في الرواية ليس صورة للعالم المعيش فقط بل هو تمثيل وتجسيد للمعاني والمشاعر والأحاسيس الكامنة أو المترسبة في قاع الذاكرة ، فالكاتب لم يعمد إلى تسجيل وقائع تاريخية حدثت له بالفعل - كما هو الشأن في السير الذاتية التقليدية - بل أراد أن يصور أشياء أعمق من الأحداث التاريخية نفسها ، أراد أن يجسد المعاني النفسية المتلاطمة في خريطة حياته من خلال خبرته ، ولذلك فإن الزمن فيها ليس زمان تاريخ لكنه زمان خبرة، يقول عن طبيعة

الزمان في هذا العالم الإشراقي المتخيل :« إن لكل موجود في هذا الموقف زمانه ، وإن الأزمنة متجاورة متداخلة ، فلا حد ولا غد ولا أمس ، ولا فصل ، ولا قبل ولا بعد ، ولا علامة ولا ظاهرة طبيعية ولا حدث بعينه يمكن اتخاذه علامة »[١٥] ويقول :« أعرف الآن أن ما نسميه لحظة أو دقيقة أو ساعة أو نهارًا أو ليلًا أو شهرًا قمريًا أو ميلاديًا أو حولًا أو دهرًا أو عصرًا ليس إلا أعراضًا لما هو أعم وأشمل ، شيء وليس بشيء ، لأنه لا يدرك ولا يرى ولا جهات له، هو محيط بنا متغلغل فينا ، يؤثر ولا يتأثر ، يختفي ويظهر ، يغير ولا يتغير ، كل ما نراه دلالات عليه ، وإشارات إليه»[١٦]

كما تمكن الغيطاني بواسطة تقنية التجلي هذه من تحقيق كل ما تهدف إليه الرواية الفنية ، ففي اللوحة التي رسمها من خلال الشذرات الممزقة في الشكل الظاهر للنص يوجد التطور في الأحداث وفي السرد نفسه ، فاللوحة التي يرسمها الكاتب لا تظهر للقارئ في وقت واحد كما هو الحال في اللوحة المرسومة على الورق ، بل تبدو له في لقطات متتابعة متوالية في الزمن ، تبدأ كل لقطة منها بعد الانتهاء من اللقطة السابقة ، فهي تشبه المسلسل التلفزيوني أو الشريط السينمائي ، وهذا يشكل عامل إيقاع منتظم ، يتناغم موسيقيًا مع فوضى التداعي الحر للذكريات ، ويشكلان معًا مفارقة قائمة على الفوضى المنظمة ، والعالم الذي يصوره عالم متطور ، الناس فيه يبدأون أطفالًا ثم شبابًا ثم شيوخًا ، ومراحل الرؤية فيها متدرجة ، من أعلى إلى أدنى ، تبدأ برؤية العالم بصحبة الحسين ثم بصحبة ابن عربي ثم أحمد البدوي ، بخلاف تدرج ابن عربي في كتاب المعراج، وبوجد في رواية الغيطاني نوع من الإيقاع ، فالأحداث تبدأ بافتراق الروح عن الجسد وتنتهي باتحاد هذه الروح بالجسد ، بالإضافة إلى إيقاعات الميلاد والموت ، والغياب والحضور، كما أن هناك بنية درامية مثلثة تحتوي صعودًا وذروة وهبوطًا ، ويتمثل الصعود في ميلاد الروي وتعلمه ورحلة كفاحه ، أما الذروة ففي اعتقاله وتعذيبه والمرحلة الثالثة هي التحول فهو بعد اعتقاله لم يعد هو قبل اعتقاله ، وهناك نقطة فاصلة أخرى تعد ذروة درامية وهي لحظة الوعي التي حدث فيها انفصال روحه عند جسده وبداية رحلة التجلي ، بالإضافة إلى ذلك فإن الكاتب نجح في تحليل ذاته ورسم صورة وجدانية لحياته ، كما نجح في تحليل الشخصيات الأخرى ،مثل شخصية الأب وشخصية الأم ، وشخصيات كل من التقاهم أو عرفهم أو قرأ عنهم ، وتمكن من الغوص في أعماق كل هذه الشخصيات والتعاطف الإنساني معها ، سواء الشخصيات الصالحة أم الطالحة ، المصيبة أم المخطئة ، السعيدة أم الشقية ، لأنه يصور الأفعال التي تقوم بها على أنها أفعال إنسانية بشرية ، كل إنسان يمكن أن يضطر إلى فعلها إذا وضع في الظروف نفسها، لأن الراوي الإشراقي يتوحد مع الشخصيات ومع العالم ، يجعل نفسه مكانها ويفكر بعقلها ، بل يوظف فكرة الحلول الصوفي فيحل فيها حلول شعور لا حلول اعتقاد ، يقول عن علاقة (أنا) الراوي بأبيه :« فإذا كان التأثير حزنًا حزنت حزنه ، وإذا كان حنينًا – وهذا هو الغالب – حننت حنينه ، وإذا كان مرحًا وبهجة ابتهجت مثله ..إلخ[١٧] ويقول :« أنا أبي ، اعتدت هذا وأنا أعرف كل ما عاناه ، لكنني صرت أيضًا كل ما وقع عليه نظره أول مرة ، فكنت ولم أكن ، أنطق في سكوني وأسكت في نطقي ، أمشي

في وقوفي وأقف في مشيي ، صرت صبيًا حافي القدمين ممزق الجلباب يمسك علبة من الصفيح ، وكتت قلب أبي الذي يشفق عليه ، صرت حمالًا عجوزًا هرمًا ، فوق ظهره جوال ثقيل يحكم توازنه فوق ظهره ، وصرت سائق حنطور يجلس منتظرًا ، وعندما نظرت إلى هذا الصعيدي الحائر لم أعن بالتوقف عنده ..صرت نشالًا [١٨] ويقول عن عشيقته الشامية لور :«جئت هذا المقام بحنين إلى لور ، لم يخفف منه إدراكي أنها ما هي إلا أنا» [١٩] ويقول: «ما جعلني أتعجب رؤيتي لزميل أمي وصاحبها هذا ، إنه أنا ، وأنا ذاتي ، لذا كانت دهشتي أوعر مما مر بي في مدينة فاس» [٢١] ويقول عن حلول شطر من ذاته في شخصية فتاة عشقها :« تتطلع إلي ، أنظر إليها ، وإذا بي أفاجأ في وجودي الأول بأنني هي ، أنظر بعينيها إلي ، وأفكر بمنطوقها فيَّ... فتلك المرة الأولى التي أرى نفسي بعيني أنثى ، كنت لدهشتي أشعر بلذتها ولذتي ، فأنا هي ، والفاعل والمفعول واحد» [٢١] .

ثم يوظف الكاتب فكرة صوفية أخرى هي التجريد ، أو التعدد في الوحدة ، أو الانشطار، فالشخصية الواحدة تصبح شخصيتين ، فأحيانًا تستقل الروح عن الجسد كما هو الشأن مع الراوي / الكاتب نفسه ، فمنذ بداية التجلي وإسراء روحه ، أصبحت روحه شخصية أخري غير جسده ، وأحيانا تختلف شخصيتاه ويجري بينهما حوار ، فـ (أنا) الرواحاني تخاطب (أنا) البشري قائلة :« حتى الأقربون لا يعلمون أنني لست أنت ، وأنني آخر غير مكلف بإتمام ما كان منك [٢٢] بل تتخاصم إحداهما مع الأخرى فيقول :« لم يع من نصيبي إلا النظر مني إليَّ ، والدهشة مني علي ، والحسد والتمني ، لو كنت أني أني [٢٣] ثم يقول : « ضقت مني ، وأحطت نفسي بنظراتي ، فغريمي ذاتي ، ومنافسي هواي ، ومن أخذها عني هو أنا ، ومن احتواها شخصي [٢٤] وأحيانًا أخرى تستقل الشخصية في صورة أخرى بشرية أيضًا ، فالراوي له والدتان وله والدان ، إذ تنشطر أمه إلى أمين ، أم صعيدية أمية لا تقرأ ولا تكتب ، من قرية جهينة وعاشت في القاهرة وماتت فيها ، ويطلق عليها عبارة « أمي أنا» وأم أخرى مثقفة متحررة تجيد عدة لغات وتعيش في مدينة أوربية ، ويقول عنها « أمي في النشأة الأخرى»، وبالمثل فللراوي أيضًا أبوان ، الأول رجل أمي صعيدي يعمل عتالًا في وزارة الزراعة بالقاهرة ، «أبي أنا» ، والأب الثاني شاعر مثقف معارض سياسي منفي يعيش في المدينة الأوربية التي تعيش فيها أمه الثانية ويطلق عليها « أبي في النشأة الأخرى».

كما تمكن الغيطاني بواسطة استخدامه لهذه التقنية من استخدام الذاكرة الذاتية للراوي في التعبير عن الوعي الجمعي للأمة ، فلم يكتف بتصوير رؤيته لذاته ولأسرته وللمحيطين به فقط ، بل تجاوز ذلك إلى التعبير عن رؤيته للقضايا الكبرى للمجتمع بل للإنسانية جمعاء، فعلى الرغم من أن عالم الرواية محصور في حدود الذاكرة الفردية لذات الكاتب فإن تقنية التجلي مكنته من التعبير عن قضايا المهمشين والفقراء ، وعلاقتهم بالطبقات العليا المستغلة ، وعن علاقة الحكام بالمحكومين ، والظالمين بالمظلومين ، فمن خلال استشرافه لهذه العلاقة يكشف أن الظلم مهما تعددت صوره فإن جوهره واحد، وأن الظالمين جميعًا متشابهون ، يستوي في ذلك الظلم الذي وقع لسيد الشهداء الحسين

عندما منع الظالمون عنه ماء الفرات ثم قتلوه في كربلاء ، والظلم الذي وقع على والده أحمد الغيطاني عندما كان طفلًا ، والظلم الذي وقع على جدته الضريرة من العم الطامع في الميراث ، والظلم الذي وقع على الفلسطينيين من الغاصبين لأرضهم ، والظلم الذي وقع على جمال الغيطاني نفسه عندما سجن وعذبه الضابط الموكل بانتزاع اعترافاته في سجن القلعة ومعتقل طرة ، كما عبر الغيطاني في هذه الرواية عن علاقته بالأصدقاء وبالأعداء الذين أصبحوا أصدقاء ، ثم يقول : « إن الموت الأعظم يتمثل في السكوت على الجور والتغاضي عن الزيف وإخماد الضمائر وغض البصر عن الحق المهضوم ، والتشاغل عنه بطاب المنصب الزائل والمال المكتنز ، كذا الرضا بالأمر الواقع»[٢٥] إن تقنية التجلي مكنته أيضًا من التحليق في كل الاتجاهات ، والنظر إلى الشيء الواحد من عدة اتجاهات في وقت واحد ، بل مكنته من تجاوز المفهوم التقليدي للواقعية ، عن طريق كتابة مقاطع من السرد الافتراضي أو المتخيل الذي يجسم أحاسيس وطنية في قاع ذاكرته، فهو يرى عبد الناصر، في زمن القهر والخضوع ،وهو يسير في أحد شوارع القاهرة غريبًا فقيرًا يستحق العطف ، وأن والده أحمد الغيطاني الرجل الفقير الذي يعمل عتالًا هو الذي عطف عليه وأحسن إليه .

بنية كتاب التجليات

ولم يكتف الغيطاني من الصوفية بتوظيف التجلي فقط بل استدعى ملامح التعبير من أدبيات الصوفية ووظفها في بنية السرد الروائي ، من ذلك أن الهيكل العام للكتاب جاء على شاكلة كتب التجليات في التراث الصوفي ، وبخاصة كتب ابن عربي والنفري .

فالقالب الفني الذي استخدمه الغيطاني لروايته هو قالب الرحلة الروحانية ، القالب الذي تأثر بقصة الإسراء والمعراج في السيرة النبوية ، والذي ينتقل فيه الإنسان من عالم المادة إلى عالم الروح بصحبة رفيق من الأولياء ، وهو قالب استخدمه المعري في رسالة الغفران ، واستخدمه ابن عربي في كتابه « المعراج » أو « الإسرا إلى المقام الأسرى »

والرؤية التي يصور بها الغيطاني عالمه المتخيل هي نفسها مملكة الكون في الخيال الصوفي ، فالعالم عنده مكون من طبقتين : الطبقة الأولى أرضية والثانية سماوية، والسماوية درجات ، أما العالم الأرضي فمحكوم بما يسمى الديوان ، ورئيسته السيدة زينب ، وللديوان أربعة أقطاب هم الحسن والحسين وابن عربي وأحمد البدوي ، وله أوتاد ومريدون .

هذا التصور الكوني عند الغيطاني ، محكوم بإطار الذاكرة ، ومن ثم يتجه نحو الماضي، وليس نحو المستقبل ، وذلك على النقيض من رواية واسيني الأعرج « سيرة المنتهى» التي تستخدم قالب الإسراء والمعراج نفسه ، وتستوحي التراث الصوفي أيضًا، فالراوي / المؤلف واسيني الأعرج في رواية واسيني تنطلق روحه إلى ما بعد الحياة الدنيا لكشف الحقائق التي كانت خافية في أثناء هذه الحياة ، فالفتاة الصغيرة الفقيرة التي ظلمها المجتمع واضطرها الجوع للبغاء ، والتي كانت له معها أولى تجاربه الجنسية يفاجأ بها في عالم الحق قديسة أكثر قداسة من سيدي السالك نفسه ، أما الغيطاني فلا ينطلق هكذا إلى المستقبل إلى

عالم الحقائق العليا، بل يظل تجليه في رحاب الذاكرة التي تمتد بخيوطها إلى الماضي، فهو رغم تحليقه الروحاني يعالج قضايا واقعية، وليس مثالية، لذلك نراه يقول :» أقدم ما أعيه من ذاكرتي التي تغص الآن بالناس والمدن والشوارع البعيدة والنواصي والمقاهي والجبال والوديان التي لا أعرفها، والبغض والحب والحنين والتجليات والأخيلة (٢٦)

أما عن تركيب فبالإضافة إلى العنوان الصوفي « التجليات » الغيطاني يستهل الكتاب بعنوان ابتهالي، على شاكلة كتب المتصوفة، وبخاصة فتوحات ابن عربي هو: « عفوك، ورضاك، ياغفور، يا كريم، يارب» ثم يأتي بفصلين يعدان بمثابة التمهيد، الفصل الأول باسم « تجليات الفراق، ويدرج في هذا الفصل مقاطع متفاوتة الطول تفاوتًا كبيرًا، بعضها لا تزيد عن جملة واحدة ومنها ما يصل ألي عدة صفحات، ويضع لها عناوين مثل « تجل ساطع »، « تجلي التمام «، « شرح ذلك التجلي »، « تجلٍ خاطف » «تجلي المستحيل »، «تجلي الأماني »، « تجلي الانتصار » ..الخ . ثم يأتي بفصل ثانٍ بعنوان « التجليات الديوانية» ويورد فيه مقاطع مشابهة، يطلق عليها عناوين : « بحر البداية »، « تتميم أول »، « طرح»، « تتميم ثان »، « وصل » .. إلخ .

ثم يأتي عنوان فصل آخر بعنوان: « تجليات الأسفار « سفر الميلاد، أسفار الغربة، سفر الأبدال، ثم يتبعها بمجموعة من المواقف، موقف التأهب، موقف الظمأ، موقف الحنين، موقف كان وسيكون ...الخ. أما السفر الثاني فيخصصه للمقامات، مقام الاغتراب ،ثم مقام الضنا، ثم مقام القربى، ثم مقام الحزن .. الخ .وأخيرًا يأتي السفر الثالث، ويخصصه للأحوال : حال الوداد، ثم حال الفوت، ثم حال الجهات الأربع، ثم حال الوداع.

وتحت كل عنوان من العناوين السابقة عدد من العناوين الفرعية التي تنتمي أيضًا إلى التراث الصوفي، أو إلى عالم أهل الحقيقة - كما يحلو لهم أن يطلقوا على أنفسهم، لذلك تبدو الرواية في هيكلها العام كأنها أحد كتب التصوف، أو كانها مدارج في طريق السالكين إلى الحقيقة، تبدأ من المواقف ثم ترتقي إلى المقامات، ثم ترتقي إلى الأحوال، وهو عكس الترتيب الصوفي، لأن المتصوفة يرون أن السائر في الطريق يبدأ أولًا بمقام الأحوال، ثم المقامات ثم المواقف (٢٧)، وهو لا يتبع طريقة ابن عربي في المدارج السبعة في معراجه كما فعل واسيني الأعرج، لأن رحلة الغيطاني أرضية محصورة في مجال الذاكرة وليست معراجًا يخترق طبقات السماوات.

كما أن الكاتب يستخدم لغة إشراقية صوفية في السرد، تشبه لغة النفري وابن عربي الملتوية، مثل قوله :« ليت الجاهل يعلم بما ليس يدري» (٢٨) أو يستخدم التراكيب المحفوظة في لغة مواقف النفري، مثل قوله :« أوقفني في موقف الجمع وأنا ناقص، وليس لناقص أن يسأل عما ليس بناقص ... أوقفني وليس لي مسافات أو ذراعان» (٢٩)

كما يخاطب المتلقين بأسلوب الصوفية في مخاطبة الولي لمريديه، مثل قوله :» جنبكم الله يا أحبائي الغفلة وبسط سرائركم، وخفف الحنين، وجنبكم اللوعة، والحيرة المذمومة

، والنأي البغيض عن الأحبة»[٣٠] وقوله : « عمر الله قلوبكم وقوله الصبر الجميل يا أعزائي»[٣١] وقوله :« اعلموا يا أحبائي الفطنين بمعنى الحروف وجوهر المعاني أن كثيرًا من الأمور البسيطة التي تبدو للإنسان عادية لن تشغل حيزًا ولن تقضي جهدًا لا تتحقق»[٣٢] ، وقوله :« اعلم أيها الفطن اللبيب أن الحزن لا يكون إلا على ماضٍ ، وأن الظمأ لا يكون إلا إلى غائب كذا الحنين»[٣٣]

ويستخدم المصطلحات الصوفية ، مثل التجلي ،والموقف ، والحال ، والشبع ، والامتلاء ، والجوع ، والسفر ، والعشق ن والبصر ، والوقت ، والأوتاد ، والجمع والذوق ، فكلمة (الظمأ) مثلًا لا يستخدمها بمعنى العطش الحسي ، أو الرغبة في شرب الماء ، وإنما يستخدمه بمعنى الشوق والحنين ، ليس الشوق إلى الجنة في الآخرة كما هو الحال عند المتصوفة ، بل الشوق إلى رائحة الذكرى ، يقول :« ترجعنا إلى ذكرى الأحباب البعيدة ، إلى حفيف فستان ، إلى مذاق طعام ألفنا طاهيه ، اعتدناه ثم رحل عنا ، إلى ممشى في حديقة ، إلى ظل مئذنة ، إلى رائحة بساط عتيق ..إلخ»[٣٤] ويقول عن معنى كلمة « الرحيل » :« أصعب أنواع الرحيل عندما يرحل الإنسان داخل ذاته »[٣٥] ويقول عن السفر :« والسفر نوعان : الأول حسي بالبدن وهو الانتقال من بقعة إلى بقعة ، ومن لحظة إلى لحظة ، وسفر بالقلب وهو الارتقاء من صفة إلى صفة»[٣٦] .

و يستخدم الأسلوب الشاعري الموقع المسجوع الذي يشبه لغة الابتهالات عند المتصوفة كقوله :«السلام على الأيام الرواحل ،السلام على الأعمار المنقضية ، السلام على البهجة الزائلة ، البسمة الحانية ، والأنة الشاكية ،واللحظة التي لا يمكن استعادتها أبدًا ، السلام على أيام الجهاد ، والثرى الذي احتوى ،والظلال الوارفة ،السلام على ما هو آت» [٣٧] وقوله:« عظم الحنين فاكتمل ، صار موقفًا عظيم القدر ، منه يلوح الماضي ، يقتر بالحزن، جوهره جلل»[٣٨] ويستخدم أيضًا اللغة الشعرية ذات الاستعارات والتشبيهات الإشراقية، مثل قوله في وصف محبوبته لور:« من رغب منكم يا صحبي في تخيلها فلينظر أطراف الغصون المائلة إلى مياه النهر ، إو إلى السماء الشفقية في موطني الصحو ، فكأن اللحظة الشفقية انشقت صورة جسدية ، أو فلينظر إلى قطيرات البلل والندى على النوافذ المزخرفة الحديدية للمساجد العتيقة في الأصباح الربيعية ، أو ليولي الوجه شطر وميض النجمة الأولى»[٣٩] .

كما يضمن أسلوبه آيات من القرآن الكريم والأحاديث النبوية ، أو يستخدم الهياكل التركيبية لآيات القرآن والحديث النبوي الشريف ، فهو يقول عن لقائه بالفتاة الشامية لور:« وتراني بعينيها فأدرك صورتها في نظري ، وأدرك صورتي في نظرها ، فعرفت عندئذ أن القدر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم »[٤٠] وفي الفصل الذي أطلق عليه:«لوصل الرابع من هذا المقام » يبدأ كلامه بالحروف المقطعة حسب الأسلوب القرآني في بدايات بعض السور ، يقول :« ل و ر تلك آيات قلبي العليل الحزين »[٤١]

ويمزج الغيطاني بين العشق الجسدي والعشق الروحاني على طريقة المتصوفة ، فقصته مع الفتاة لور ، والفتاة إليزابيث وغيرهما من النساء تجارب جنسية حسية يلفها في إطار صوفي روحاني كابن عربي وابن الفارض ، كما يطعم فصوله بالعديد من الأبيات الشعرية في العشق على شاكلة كتب المتصوفة .

وهكذا نرى أن هذه الرواية قد انتقلت بتوظيف التراث الصوفي في الأدب - بل التراث العربي جملة - نقلة جديدة ، فقد كان التعامل مع هذا التراث لا يتجاوز مستوى استدعاء الشخصيات والأحداث التراثية ، وتوظيفها للتعبير عن قضايا معاصرة ، أو التناص مع النصوص القديمة ، لكن جمال الغيطاني في هذه الرواية شق طريقًا جديدًا سلكه آخرون من بعده ، وهو استثمار الأساليب الصوفية نفسها ، وتوظيفها في ابتكار تقنية روائية جديدة، أكثر مرونة وأصالة من تقنيات تيار الوعي وحديث النفس ، فكانت رواية التجليات بمثابة الشرارة التي نبهت روائيين أمثال قاسم عليوه ، وواسيني الأعرج ، ومحمد جبريل وغيرهم إلى التراث الصوفي وتوظيفه فنيًا في الرواية .

ولا عجب في ذلك فالتراث الصوفي نفسه تراث أدبي رفيع ، ويحتوي طاقات فنية هائلة، لذلك يقول الدكتور إبراهيم بسيوني في مقدمة تحقيقه لكتاب لطائف الإشارات للقشيري:»المشتغلون بالأدب أولى باحتضان التصوف » ثم يقول عن المتصوفة :« وتجربتهم في الفناء تدنو من تجربة الإلهام في الفن»[٤٢]

وبعد ..

فإن هذه السيرة الذاتية الروائية التي أبدعها الغيطاني تمثل شكلًا من أشكال الرواية العربية الجديدة ، الرواية التي ظهرت بعد النكسة وابتكر أصحابها أشكالًا جديدة تعبر عن أزمتهم في هذه المرحلة ، مثل التشظي والتفكك والتخلى عن الحكاية والوحدة ، والهروب إلى الماضي والداخل الذاتي واستيحاء التراث الصوفي ، لأن الغيطاني في هذه الرواية شق طريقًا جديدًا يمكن تسميته بشعرية الذاكرة أو العرفان والتجلي .

الحواشي:

(١) جمال الغيطاني ، الأعمال الكاملة « كتاب التجليات « الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، سنة ٢٠١٥ .

(٢) روائي وصحفي مصري ولد سنة ١٩٤٥ م وتوفي سنة ٢٠١٥ له العديد من الأعمال الروائية والقصصية القصيرة والكتب ، من أشهر أعماله الزيني بركات ودفاتر التدوين والرفاعي .

(٣) يري الجاحظ أن الحاكية الذي يقلد حركات الناس وأصواتهم أكثر تعبيرًا عن خصائصهم وملامحهم من تعبيرهم هم عن أنفسهم ، البيان والتبيين ط السندوبي ج١ ص ٧٨.

(٤) التجليات ص ٤٠٤.

(٥) التجليات ص ٤٠٤.

(٦) التجليات ص ٢٠٠.

(٧) التجليات ص ٢١٤.

(٨) التجليات ص ٢١٤.

(٩) التجليات ص ٨.

(١٠) التجليات ص ١٣٠.

(١١) التجليات ١٤٦.

(١٢) التجليات ص٢٩٥، ص ٢٩٦.

(١٣) التجليات ص ٣٦٤.

(١٤) التجليات ص ٤٧٢.

(١٥) التجليات ص ٢٠٨.

(١٦) التجليات ص ٤٠٠.

(١٧) التجليات ص ٢٠٤.

(١٨) التجليات ص ١٩٦.

(٩١) التجليات ص ٣٩٥.

(٢٠) التجليات ص ٤٣٥.

(٢١) التجليات ص ٣٦٤.

(٢٢) التجليات ص ٥٩٥.

(٢٣) التجليات ص ٣٥٥.

(٢٤) التجليات ص ٣٦٢.

(٢٥) التجليات ص ١٣٥.

(٢٦) التجليات ص١٥٣ ، ص ١٥٤.

(٢٧) يقول الشريف الجرجاني :» الحال عند أهل الحق : معنى يَرد على القلب من غير تصنع ولا اجتلاب ولا اكتساب ، من طرب أو حزن أو قبض أو بسط ، أو هيئة ، ويزول بظهور صفات النفس ، سواء يعقبه المثل أو لا ، فإذا دام وصار ملكًا يسمى مقامًا فالأحوال مواهب ، والمقامات مكاسب ، والأحوال تأتي من عين الجود ، والمقامات تحصل ببذل المجهود « كتاب التعريفات لعلي بن محمد السيد الشريف الجرجاني ، تحقيق محمد صديق المنشاوي ، دار الفضيلة القاهرة ، د . ت.

(٢٨) التجليات ص ٨.

(٢٩) التجليات ص ٢٤٥.

(٣٠) التجليات ص ٢٩٨.

(٣١) التجليات ص ٥٧٩.

(٣٢) التجليات ص ٤٣٠.

(٣٣) التجليات ص ١٦٧ ، ص ١٦٨.

(٣٤) التجليات ص ١٦٨.

(٣٥) التجليات ص ٢٤٥.

(٣٦)التجليات ص ٧١٤.

(٣٧) التجليات ص ٨٦.

(٣٨) التجليات ص ١٦٩.

(٣٩) التجليات ص ٣٧١.

(٤٠) التجليات ص ٣٧٧.

(٤١)التجليات ص ٣٤٠.

(٤٢) إبراهيم بسيوني ، مقدمة تحقيق لطائف الإشارات للقشيري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ٢٠٠٠ ص ٣٥.

د. عوض بن إبراهيم - السعودية

سُعَالُ العقل أو سُؤالُ العاطفة

بين العاطفة والعقل بونٌ شاسعٌ من المسافات الخاضعة للقدرة البشرية، حيث إن العاطفة أكثر انتماء للإنسانية، والعقل أشد انتماء للذاتية.

والإنسانية تعني تلك الروابط التي يتقاسمها البشر بينهم، بينما الذاتية تعني التميز، والظهور، والنجومية، واستقطاب الأنظار في حالة من الضوضاء التي تحجب الإنسان عن إنسانيته.

وقد قال العرب قديماً: الضعيف أمير الركب، وقالوا: أقطفُ القوم دابةُ أميرِهم. وهم يومئون في كلامهم إلى سبيل النجاح الذي يعني توازن الناس في القدرة، وانضباط مشاعرهم تجاه إخوتهم في الركب حالة إغذاذ السير، وإرقال الرواحل.

وليس في هذه المقولة ما يشير إلى تدبير عقلي يقود إلى النجاح، بل إنها تشير إلى أنّ التدبير العاطفي سلوك الناجحين الذين جبلوا على معرفة قدرات ما حولهم، وضبط قواهم، ومشاعرهم، وفق احتياجات الآخرين الذين تلزمهم العناية بهم، وتفرض عليهم إنسانيتهم الوقوف إلى جانبهم.

إنّ التدبير العاطفي يمكن أن نفهمه كذلك من قول النبي -صلى الله عليه وسلم-: «انصر أخاك ظالماً أو مظلوماً»، فالظالم قوي، حاد، مجاوزٌ للإنسانية، مرتكسٌ في وحل الذاتية، وهذا النوع من البشر ينبغي لمن ينصره أن يكون ذا قدرة فائقة في التدبير العاطفي الذي يتجاوز اللحظة، ويتناغم مع الغايات النبيلة.

وليس في تاريخ العرب مَنْ ذُكِرَ بالشدة، والقسوة كالحجّاج بن يوسف الثقفي الذي أحسنت امرأة عنده التدبير العاطفي؛ ففازت بإنسانيته، وانفكت من تدبيراته الذاتية.

وقد خيَّر الحجّاج هذه المرأة بين ثلاثة نفر؛ ليبقيه حيًّا يعولُها، ويقومُ على حوائجها، فقال: اختاري بين الزوج، والولد، والأخ. وعندئذ قالت -وهو من توفيق الله تعالى-: الزوج موجود، والولد مولود، والأخ مفقود؛ أختار الأخ.

اخترقت المرأة بهذه الكلمات العاطفية كُلَّ ذاتية الحجّاج، ونقلته إلى حالة من الإنسانية العظيمة، فقال لها: «قد وهبتهم لك» لحسن جوابها، وعظم تدبيرها العاطفي الذي أيقظ في قلب الحجاج المروءة، والعروبة.

إنّ الإنسان -كثيراً ما- يغتر بتدبيره العقلي، وينسى أنّ لما حوله في الكون طبائع تغاير ما يغريه عقله به.

ولسرٍّ عظيم؛ جاء الخطاب في القرآن مسجلاً على الإنسان جرأته العقلية، وجعله في مقابل العاطفة التي اتصفتْ بها السموات والأرض والجبال. فالأمانة عرضت عليها، لكنها (أبت وأشفقت)، والإباء في الناس انفعال عاطفي، تكون نتيجته كره الشيء، والشفقة انفعال عاطفي، تكون نتيجته الخوف، ورقة القلب، فكره السموات والأرض والجبال كره خائف، رقيق القلب، حذر من ألا يقوم بحمل الشيء، والوفاء بشروطه.

أما الإنسان فإنّ تدبيره العقلي قاده إلى تحمل الأمانة، فوصفه الله بالظلم والجهل. والظلم تدبير عقلي؛ لأنه تجاوز الإنصاف والعدل، أما الجهل فعدم المعرفة بالأشياء، وهما شيئان متصلان بالتدبير العقلي، يتسللان من غرور الإنسان بتميزه العقلي، وذاتيته الطاغية.

ومن هنا تظهر العلاقة التقابلية بين التدبير العاطفي الذي يوصلُ المرء لمبتغاه، والتدبير العقلي الذي قد تكون نتيجته الظلم، والجهل.

إنّ التاريخ حافلٌ بالعظماء الذين من أسرارهم ذلك التدبير العاطفي الذي أكسبهم مكانة بين الناس، ومساحة في القلب والذاكرة.

ويمكن للمتأمل أنْ يعتقد أنّ العاطفيين هم الذين ينقذون الأمم وقت الكوارث والحروب، أما العقلانيون فقد يهلكون الناس وقت السِّلم.

« كونوا عاطفيين تكسبوا أنفسكم والآخرين، لا عقلانيين تكسبوا أنفسكم في أقصى حالات النجاح ».

من كتاب (خواطر مستدثية)